

21 世纪中国音乐学文库

MEIXIAN GANGQIN ZUOPIN YANJIU

梅西安 钢琴作品研究

郑 中 / 著



人民音乐出版社
People's Music Publishing House

梅西安 钢琴作品研究

郑 中/著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

梅西安钢琴作品研究 / 郑中著. — 北京: 人民音乐出版社, 2006. 9

(21 世纪中国音乐学文库)

ISBN 7-103-03150-9

I. 梅… II. 郑… III. 梅西安—钢琴谱—音乐欣赏
IV. J624.17

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 030035 号

责任编辑: 吴 朋

责任校对: 陈 芳

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

[Http://www.rymusic.com.cn](http://www.rymusic.com.cn)

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 特 16 开 6 插页 18 印张

2006 年 9 月北京第 1 版 2006 年 9 月北京第 1 次印刷

印数: 1—3,040 册 定价: 33.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

21世纪中国音乐学文库
国家“十一五”重点图书出版规划项目

主 编	吴 斌				
副主编	莫蕴慧	杜晓十			
编 委	陈荃有	杜晓十	郭秀芬	贺 星	
	李 航	莫蕴慧	苏兰生	吴 斌	
	吴 朋	徐 德	许 靖		

序 言 I

对于中国音乐界来说,20 世纪的法国作曲家中,奥利沃·梅西安的名字是继德彪西、拉威尔、奥涅格、米约、普朗克等人之后的最受关注的作曲家了。梅西安音乐中在对宗教、爱情、大自然的感悟中蕴含的丰富的精神内涵;他在音乐语言领域中的创新精神,诸如独创的节奏运用,旋律和声中“有限移位调式”的创造,以及在声音组合中展示的绚丽色彩等等,这一切使他无愧于被列入 20 世纪西方音乐中最具个性和创新精神的作曲家行列之中。

梅西安的音乐对中国新一代作曲家的创作不无影响,但遗憾的是,中国的音乐学界对梅西安创作的研究却相对滞后,有分量的学术论文凤毛麟角。然而,这个几乎是空白的学术空间,如今已经开始被一位年轻的女音乐学家填补了,这就是郑中女士和她的这篇哲学博士论文《梅西安钢琴作品研究》。

论文虽然将研究范围仅限于作曲家的钢琴独奏作品,但它所论及的问题,实际上却已经涉及到作曲家创作风格特征的整体了,因为钢琴音乐毕竟是梅西安音乐创新的重要实验基地之一,在这里,已经展示了其创作风格的许多重要方面。

论文作者紧紧抓住了在通常的音乐风格分析中最重要的四个层面,即节奏、旋律、调式、和声,不仅描述了作曲家各个不同风格时期的技法特征,而且揭示了其演变的具体过程,使自己的论文具有了风格纵向发展的历史感。

值得指出的是,梅西安不仅是一位作曲家,而且还是一位善于用文

字概括和总结自己创作思想和经验的理论家,留下了一批对研究其创作的学者们极有参考价值的文献。论文作者悉心地研究了这些文献,并使它成为分析和论述梅西安音乐的一个重要的参照系,使自己的论点具有更充分的论据和说服力,这是值得称道的。

我结识郑中君已经多年,深知她是一个业务上不断进取,在学问上非常认真、执著的人,是一个能踏踏实实地坐下来做学问的人。在世风如此浮躁、物欲如此膨胀的社会环境中,这委实是难能可贵的。她以研究拉威尔和声语言的论文获得武汉音乐学院的硕士学位后,任教于山东艺术学院。之后,她又以惊人的毅力,在香港中文大学攻读音乐学,并以此论文获得了哲学博士学位。论文得到音乐学界的好评,在 2005 年召开的中国音乐家协会西方音乐学会的年会上,被授予年会首届博士论文一等奖。她的一些其他有关西方音乐的论文,也已见诸于我国的一些音乐核心刊物中。

学海无涯。我希望作者能将梅西安这个课题继续更深入地做下去,特别是在目前已做的技术风格分析的基础上,进一步深入到音乐的深层精神内涵中去,以实现梅西安音乐更加完整的音乐学分析。

在这里,请允许我向论文作者的导师——香港中文大学的张惠玲教授致意,相信正是在她的悉心指导下,才得以成就这篇出色的论文。

在这篇论文以学术专著的形式即将付梓出版之际,说了上面一席话,姑且就作为序言吧。

于 润 洋

2005 年初冬于中央音乐学院

序 言 II

我得以与郑中女士相识,多应归缘于法国作曲大师奥利沃·梅西安。

大概是因为我曾于20世纪的80年代后期写过几篇梅西安大师的介绍文字和一册有关其作曲技法的小书,2004年春,香港中文大学才会想起邀我去担任他们的“校外论文评审委员”。而需要我“审阅”的,恰恰就是郑中女士应届毕业的博士论文——《梅西安钢琴独奏作品研究》——它也就成了眼下置于我案头的这本《梅西安钢琴作品研究》的基础。

就我与郑中女士的最初接触而得到的印象而言,她应是属于勤于研读、严于治学的一类青年学者。最为令我惊讶的、也是明显区别于国内一些作曲专业博士候选人的是,她围绕自己的选题所进行的学术积累和“铺垫”,其范围之广,钻研之深,是非常令人钦佩的。就在攻读博士学位的短短三年里,她先后在国际学术会议、国内核心期刊上发表了《梅西安的多维准序列创作观——以钢琴作品〈调式化的音值与音强〉为例》、《论梅西安的节奏系统》、《梅西安色彩和弦表解析》、《论梅西安色彩和弦的音级集合特征——兼论音级集合中的孪生结构》、《八音音阶——传统与非传统因素的糅合》、《论有限移位调式的对称模式》、“Messiaen's Juxtaposition of Variables and Invariables in Épode of *Chronochromie*”等多篇专题论文和讲演。她对梅西安作品中“鸟歌”因素的研究,甚至引起了国际上一些学者的注意。

郑中女士在她的《梅西安钢琴作品研究》中,通过对这位 20 世纪作曲大师一生为钢琴所创作的全部独奏作品的“巡礼式”的“鸟瞰”,既从宏观上对作曲家的审美理念和不同时期创作思维特征以及风格的发展衍变进行了回顾和梳理,同时又在微观上借助 Schenker、Allen Forte 及 Solomen 等人的分析理论,通过大量实例的详尽剖析,对梅西安所使用的各类作曲技术手法进行了深入的探究,并将它们作为一个完整的系统进行了颇具说服力的分类和归纳。其中,郑中女士就“有限移位调式中隐含的平移与反射对称关系”所做的分析,对节奏素材及“节奏生成系统”的分类,对“动机生成系统”的概括,对“色彩和弦字典表”的整理、制定,就“变量及不变量”以及“对称性的创作理念”对梅西安创作观的形成所具有的决定性影响所进行的论述,乃至“多维准序列技法”的提出等等,都包含着她个人的独到创见。或许,这些观点的成熟与否,还有待于历史的检验。但是,无论如何,这种勤于思索、敢于创新的治学精神,对于一位年轻的学者来说,却是十分难能可贵的。

我深信,《梅西安钢琴作品研究》一书的出版,将会增进国人对梅西安在 20 世纪音乐中所具有的独特历史地位及其对后世影响的认识。对于从事钢琴演奏、作曲或作曲技术理论研究的专业人士来说,它更具有实际的参考价值。为此,我乐意向音乐界的同行们推荐这本书。同时,也借此祝愿郑中女士在她博士后流动站的研究工作中获得更丰硕的成果!

上海音乐学院 杨立青

2006 年 1 月 3 日

目 录

第一章 绪 论	1
第一节 梅西安	2
第二节 梅西安研究综览	4
一、原生型研究	5
二、次生型研究	11
第三节 梅西安钢琴独奏作品研究	17
一、研究现状	18
二、研究缘起	18
三、研究方法	19
四、研究分期	23
第二章 梅西安的音乐语言体系(上)	27
第一节 理性化的节奏系统	29
一、节奏基本素材	29
二、理性节奏生成系统	36
三、随机节奏生成系统	44
四、关于节奏的记谱法	46
第二节 多样化的旋律技法	47
一、旋律基本素材	47
二、旋律发展手法	51

第三章 梅西安的音乐语言体系(下)	53
第一节 对称性的有限移位调式	53
一、有限移位调式	53
二、历史沿革	55
三、对称属性	57
四、色彩特点	60
五、有限移位调式与不可逆行节奏的关系——不可能性魅力	63
第二节 个性化的色彩和弦	64
一、音级集合中的倒影对称结构	64
二、《技巧》中的色彩和弦	66
三、《对话》及《论著》中的色彩和弦	69
四、《色彩和弦字典表》	71
第四章 传统的承接与创新:梅西安钢琴音乐创作初期作品之分析(1929~1935)	74
第一节 作品概观	75
第二节 传统的承接与创新	77
第三节 有限移位调式的应用	81
一、平行进行模式	81
二、其他应用特点	85
三、《不可触及的梦中之声》的音乐分析	88
第四节 主题旋律的动机内核与节奏	95
一、主题旋律的动机内核	95
二、节奏	97
第五节 对称性的创作理念	98
一、结构对称	99
二、《为保罗·杜卡之墓的小品》的对称结构	101

第五章 宗教精神气质的映射:梅西安钢琴音乐创作发展期作品之分析(1943~1944)	104
第一节 作品概观	106
一、《轮回曲》	106
二、《对圣婴-耶稣的二十凝视》	107
第二节 节奏应用概述	108
一、节奏基本素材	108
二、节奏发展手法	110
第三节 变量与不变量的并置	112
一、关于变量与不变量	112
二、《时间的凝视》(IX)音乐分析	113
三、《神与人的转换》(III)音乐分析	118
第四节 音乐主题的构造特性	122
一、旋律型主题	122
二、和声型主题	127
三、循环型主题	133
第六章 多维准序列技法的融入与呈现:梅西安钢琴音乐创作转型期作品之分析(1949~1950)	134
第一节 作品概观	134
一、《康特约达亚》	134
二、《四首节奏练习曲》	135
第二节 多维准序列设计理念与主题材料库	139
一、多维准序列设计理念	139
二、主题材料库	141
第三节 相关分析述评	143
一、《调式化的音值与音强》	145
二、《节奏的纽姆音群》	149
三、《火之岛 I》和《火之岛 II》	154

第七章 鸟歌与大自然的回响:梅西安钢琴音乐创作整合期作品之分析(1956~1985)	158
第一节 作品概观	159
一、《鸟类志》	159
二、《园中之莺》	160
三、《鸟儿的小小素描》	163
第二节 鸟 歌	164
一、鸟歌运用历史追溯	164
二、鸟歌的种类	166
三、鸟歌素材的应用特点	168
第三节 自然与人工的统一	171
一、整体化对称布局——《鸟类志》之《苇莺》分析	172
二、《鸟儿的小小素描》不变量——《红喉雀》之分析	176
三、《鸟儿的小小素描》变量——《田间云雀》之分析	185
第八章 结 论	191
第一节 梅西安创作技法的发展与演进	192
一、技术系统	192
二、作品分析与风格演变	197
第二节 创作评价与研究展望	202
一、创作评价	202
二、研究展望	205
附 录	208
梅西安出版音乐作品编年目录	208
梅西安论作目录	228
《技巧》与《论著》作曲技法内容对照表(英)	229
120 种印度塔拉(Deci-tâlas)节奏形态表	231
钢琴独奏作品中鸟名法、英、汉对译表	236

《鸟类志》乐谱序言 241

阿伦·福特集合表 247

莎勒曼集合表 252

参考文献 259

 西文部分 259

 中文部分 273

后 记 277

第一章

绪论

奥利沃·梅西安(Olivier Messiaen),1908年12月8日生于法国南部城市阿维尼翁(Avignon),1992年4月28日逝世于法国巴黎。他集作曲家、理论家、管风琴家、音乐教育家于一身,是当代具有重要影响力的音乐大师。梅西安运用自成体系的音乐创作手法,在法国管风琴传统以及德彪西、斯特拉文斯基等作曲家的创新技法基础之上,加以融会贯通,结合自己特有的“有限移位调式”(Modes of limited transpositions),以及在和声、节奏、音色等诸多音乐领域中独出心裁的探索,营造了具有个性化色彩的乐音世界。

克劳德·塞缪尔(Claude Samuel)曾经指出,宗教、爱情、大自然是贯串梅西安全部创作的三个主题。^①梅西安使用相同或相似的音乐语言来对待这三个相异的主题,因此我们有理由将研究注意力集中于他的音乐技法特点及其发展演变方面。梅西安创作中的各种音乐要素,如节奏、旋律、调式、和声等大多具有独特的个性。在节奏方面,梅西安吸收了希腊格律(Greek metrics)、印度塔拉(Indian deçî-tâla)的节奏素材,以及德彪西、斯特拉文斯基等作曲家音乐中的节奏因素,发掘了“不可逆行节奏”(Nonretrogradable rhythms)中所蕴涵的“不可能性魅力”,并创造性地使用了“对称排列置换”(Symmetrical permutations)手法;在旋律方面,运用素歌、民歌、鸟歌,结合有限移位调式等手法组织音高;在和声

① Claude Samuel, *Musique et couleur : nouveaux entretiens*, Paris: Belfond, 1986, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color : Conversations with Claude Samuel*, Portland: Amadeus Press, 2nd ed., 1994, p. 30.

方面,打破以往功能性和声的“束缚”,突出强调和声的色彩性,可以说,梅西安作品中的和弦变成了他表达色彩的工具,是具丰富色彩的“声音体”(sound entities)。梅西安曾以多种形式表述他对色彩的强烈感受,他具有将声音与色彩相关联的“通感”(Synaesthesia),他对声音的色彩有着独到的理解与感悟。梅西安处于 20 世纪音乐创作思想转折的重要时期,他独特的音乐创作观念、具有革新意义的作曲技法与理论,以及作品中丰富的内容与新颖的形式,使他成为 20 世纪声名卓著、影响广泛的音乐家。

第一节 梅西安

梅西安曾经说过:“我从小就感到音乐是一种我必须去从事的职业,我的父母对此一点儿也不反对,他们自己就是艺术家。”^②他的父亲皮埃尔·梅西安(Pierre Messiaen)是一位英文教师及莎士比亚学者,母亲塞西尔·索瓦热(Cécile Sauvage)是一位诗人,他们在精神上对梅西安的成长起了决定性的作用,使梅西安从小就形成了对诗歌的爱好。1914 年,因父亲在第一次世界大战中应召入伍,梅西安随母亲与外祖母居住在法国东南部的城市格勒诺布尔(Grenoble)。格勒诺布尔位于多芬尼(Dauphiny)山附近,毗邻阿尔卑斯山,临伊泽尔河畔,这里特殊的自然环境,尤其是多芬尼山的巍峨与雄伟,深深激励了童年时代的梅西安,并维系了他终生的创作,例如在《阿拉维》(Harawi)第三乐章、《管风琴曲集》(Livre d'orgue)第三首以及《鸟类志》(Catalogue d'oiseaux)第一乐章中都有多芬尼山的印记,^③那里成为梅西安精神上真正的故乡,他认为自己是“属于群山的法国人”^④。在格勒诺布尔的年间,梅西安完成了他一生中的第一部作品《夏洛特夫人》(The Lady of Shalott, 1917, 未出版)。

1919 年,梅西安进入巴黎音乐学院,开始接受正统的音乐教育,至 1930 年完成学业。在这近 11 年的时间里,梅西安先后师从于许多著名

② Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, p. 19.

③ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London: Melbourne and Toronto, 1975, p. 9.

④ 连宪升:《奥利维娅·梅湘——早年生平及其音乐与人格特质》,台北:中国音乐书房,1992 年,页 7。

的音乐家,他回忆道:

最初我跟随乔治·法金伯格(Georges Falkenberg)学习钢琴,然后在十余年的时间里跟随让·加隆(Jean Gallon)学习和声、跟随尼尔·加隆(Noël Gallon)学习对位以及几乎是所有的音乐理论。在乔治·柯萨迪(Georges Caussade)的指导下赢得了赋格奖学金,在塞瑟·阿贝尔·埃斯戴尔(César Abel Estyle)的指导下赢得了钢琴伴奏奖学金,在马赛尔·杜普莱(Marcel Dupré)的指导下赢得了我的管风琴奖学金,也正是杜普莱让我对素歌、音栓配合法(registration)、即兴创作有了初步的认识,并教我许多管风琴技巧。后来,我跟随巴格斯(Baggers)继续学习定音鼓以及打击乐器,巴格斯是当时仅有的打击乐器教师,跟随莫里斯·以马利(Maurice Emmanuel)学习音乐史以及希腊格律,跟随我最重要的教授保罗·杜卡(Paul Dukas)学习作曲与配器。^⑤

梅西安于1928年完成《天国的宴飨》(*Le Banquet céleste*),并于1934年出版,1935年5月28日在巴黎进行首演,这是他所有出版的音乐作品中创作时间最早的一部管风琴作品。钢琴独奏作品《前奏曲》(*Préludes*)虽然从创作时间上晚于《天国的宴飨》,但它却是梅西安最早获得出版与首演的作品。^⑥

自1931年起,梅西安被任命为巴黎圣三一教堂(La Saint-Trinité)的管风琴师,是当时法国最年轻的管风琴师,并在这里连续工作了55年,直至退休。每个星期日,他都要为三次弥撒和晚祷演奏,在平时还常为葬礼及婚礼演奏。管风琴作品在梅西安的创作中占有相当大的比重,而它们大多是依照圣三一教堂的管风琴构造及性能而构思的。梅西安曾说:“我完完全全地属于圣三一教堂,那是我的管风琴,我的小孩,我的儿子,我不可能离开它。”^⑦1932年,梅西安与小提琴家克莱尔·黛尔伯斯(Claire Delbos)结婚,同年创作的小提琴与钢琴作品《主题与变奏》

⑤ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, pp. 111-112.

⑥ 具体时间可参考论文附录—《梅西安出版音乐作品编年目录》。

⑦ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, p. 25.

(*Thème et variations*)以及后来的《献给咪的诗》(*Poèmes pour Mi*)等作品都是题献给她的。1936年,梅西安任教于巴黎的两所音乐学校(Ecole Normale de Musique de Paris; Schola Cantorum),同年与若利韦(André Jolivet)等一起开始组建“青年法兰西小组”(La Jeune France),主张回归于人性的情感需求与真挚的精神世界,掀起了新的音乐创作思潮,后因1939年第二次世界大战爆发而停止。

第二次世界大战爆发之后,梅西安应征入伍,于1940年被德军俘虏并遣送至西里西亚(Silesia)的格尔利茨(Görlitz)附近的集中营。在那里,他发现了小提琴、大提琴与单簧管的演奏者,在一位德国军官的帮助下,梅西安创作了《为时间终结的四重奏》(*Quatuor pour la fin du temps*),并于1941年1月15日在这所集中营进行了首演,观众由农夫、工人、知识分子、医生、牧师等各种身份的5000名囚徒组成,梅西安说:“我从未遇到过这样专注的倾听与对音乐的理解。”^⑧1942年,梅西安获释,同时回到巴黎音乐学院任教,开始担任和声课的教学。1947年,又任教音乐分析与美学课程,他的分析课以独特的观点、新颖的角度、精辟的阐释获得来自世界各国年轻音乐家的尊崇,每年均有很多学生慕名而来。1966年,他开始担任作曲课的教学,1967年被选为法国艺术研究院院士,直至1978年退休。

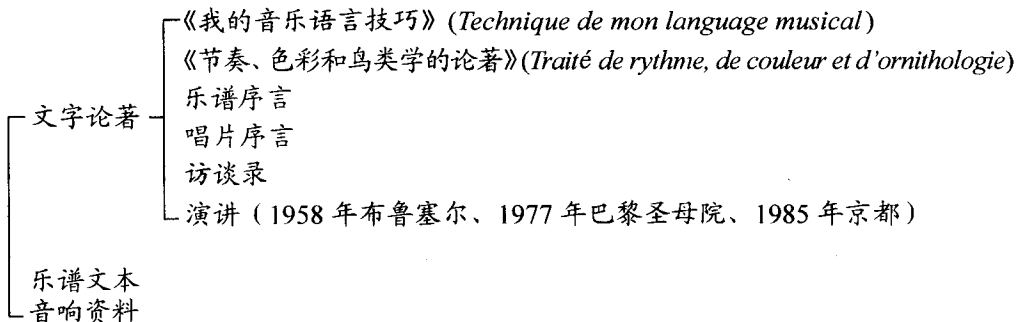
第二节 梅西安研究综览

目前对于梅西安的研究,无论是创作技法,还是作品分析等方面,都有相当的覆盖面。把握梅西安的研究现状,需要概观已有的研究材料、研究内容,在认知前人、今人的研究成果基础之上,去发现尚未有人或很少有人涉及的研究领域,尝试进行深入的研究。梅西安本人创作的乐谱文本、音响资料以及文字论著组成了我们的研究材料,综览梅西安研究者的著述,把握他们的研究内容与研究现状以及所使用的研究方法 with 理论,为进一步的研究提供了重要的依据与参照,凡此种种共同搭建起梅西安研究的“平台”。本节将从“原生型研究”与“次生型研究”两个角度,对梅西安的研究状况进行较为全面的梳理与检视。

^⑧ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, p. 61.

一、原生型研究

本文所谓原生型研究,意指梅西安本人所做出的相关研究,是展示在我们面前的第一手材料,它们具有相当的可靠性、真实性与说服力,是研究的基础。有关梅西安的原生型研究涉及以下范围:



梅西安出版的音乐作品共计 61 首,^⑨涉及 7 种不同的体裁形式^⑩: 歌剧(1)^⑪、管弦乐(17)、声乐(9)、室内乐(4)、管风琴(12)、钢琴(14)以及电声音乐(4)。与大多数作曲家不同,梅西安在积极从事音乐创作的同时,还写作了一些阐发自己创作理念的论著、乐谱序言、唱片序言、访谈录以及演讲等(详见附录二),这些文字材料可以帮助我们理解音乐作品,为分析研究梅西安作品提供了理论依据。在这些著述中,《我的音乐语言技巧》(*Technique de mon langage musical*, 本文简称《技巧》)和《节奏、色彩和鸟类学的论著》(*Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, 本文简称《论著》),是梅西安最重要的阐述创作技法与理念的著作,内容涉及面广,具有重要的研究价值。

《技巧》共两册,第一册是理论篇,第二册是谱例篇,它们出版于 1944 年(法文版)。梅西安在这部著作中,对早期的创作手法从节奏、旋律、和声三个角度进行了归纳,结合自己大量早期作品进行了分析。在

⑨ 以奈杰尔·西蒙(Nigel Simeone, *A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*, Tutzing: Schneider, 1998)整理的《梅西安作品文献目录》为依据,其中包括 1 首梅西安逝世前未完成的作品。

⑩ Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1985, p. 257.

⑪ 这里括号内的数字均为作品数量。

节奏方面,分别界定了印度节奏、附加时值节奏、增值与减值节奏、复合节奏、不可逆行节奏的形式及其在实际作品中的应用;在旋律方面,指出了创作中旋律素材的主要来源,包括喜用的特性旋律片段、民间歌曲、素歌、印度拉格(Rāga)以及鸟歌等,并进一步阐明了旋律削减、音高换位、音域改变等旋律发展的手法;在和声方面,提出附加音和弦(Added notes)、四度迭置和弦(Chords in Fourths)、属音上的和弦(Chords on the Dominant)、泛音共鸣和弦(Chords of Resonance)等色彩和弦的构成及应用。虽然梅西安也会谈及“主、属、下属”等和声的功能意义,但在实际作品中,“和弦”已淡化传统和声中“下属—属—主”的功能进行,而被赋予了更多“色彩”方面的意义。换言之,梅西安作品中和声的色彩意义大于功能意义。梅西安热衷于“不可能性魅力”,在《技巧》中它包含两个方面——有限移位调式与不可逆行节奏,二者一个是在音高上的,另一个则在节奏上,它们都具有一种“不可能性的魅力”,这是其共性所在。《技巧》展示出梅西安最初的创作理念与技法,有限移位调式构建起新的调式结构,不可逆行节奏体现了其理性化创作手法,这些严谨与精密的创作技术与印度等东方异域音乐创作素材一起,共同构筑了自由与严格、自然与人工、对称与非对称相结合的音乐创作。《技巧》一方面为我们提供了有关梅西安创作的基础性资料,另一方面由于该著作出版于1944年,它更多地反映出梅西安早期的创作理念,一些创作技法随着时间的推移而有所改变,从这个意义上来看,写作与出版时间较晚的《论著》则与《技巧》相辅相成、互为映照。

《论著》共七册,它们在梅西安去世后分别出版于1994、1995、1996、1997、1999、2000、2001和2002年。第一册谈及时间、节奏、希腊格律以及印度节奏;第二册具体阐发了不可逆行节奏、增值与减值节奏、持续节奏、节奏卡农、随机节奏等的发展手法,并以《图朗加里拉交响曲》(*Turangalīla-Symphonie*)、《圣灵降临节弥撒》(*Messe de la Pentecôte*)、《管风琴曲集》(*Livre d'orgue*)以及《对圣婴—耶稣的二十凝视》(*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*)等实际作品为例,进行了节奏方面的分析;第三册结合作品《四首节奏练习曲》(*Quatre études de rythme*)、《管风琴曲集》以及《时间的色彩》(*Chronochromie*)全面论述分析了“对称排列置换”(Symmetric permutations)技法;第四册探讨了“素歌”(Plainchant)的话题,并分析了莫扎特的钢琴协奏曲等作品;第五册主要针对“鸟歌”(Bird songs)进行了描述,并详细分析了《七首俳句》(*Sept haikai*);第六

册讨论作曲家德彪西的创作,重点分析了梅西安认为“给予了他决定性影响”^⑫的歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》(*Pelléas et Mélisande*)等作品;第七册主要阐发了调式、和弦与色彩之间的相互关系。

《论著》无疑是梅西安最完整、最详细阐述其创作理论及美学观点的著作,它几乎涵盖了创作的各个方面,同时也为 20 世纪音乐创作提供了不少可以借鉴的崭新作曲手法。七册《论著》事实上可以概括为三个重要的组成部分:一是梅西安对自己创作手法所做出的详细阐释,如希腊格律、印度节奏、不可逆行节奏、对称排列置换、有限移位调式、素歌、鸟歌等,它们是我们进入梅西安音乐世界所必须掌握的作曲技法;二是梅西安对自己作品的分析,如前述的《对圣婴-耶稣的二十凝视》、《图朗加里拉交响曲》、《圣灵降临节弥撒》、《管风琴曲集》、《时间的色彩》、《七首俳句》等作品,这里关于作品的分析是结合其特性技法的阐释而进行的,作曲家本人的分析方法与分析结果无疑对研究工作者有着重要的启示作用;三是梅西安对德彪西、莫扎特、贝多芬等作曲家及其作品的分析。

《技巧》与《论著》跨越了梅西安不同的创作时期。与《技巧》相比,《论著》具有更新、更为详实的内容,《论著》中既保留了与《技巧》相同或相似的技法,但同时又做出了许多改变,比较二者内容方面的变化,可以帮助我们推测梅西安创作思想与技法的演变。这两部论作的异同,可简括于下表(表 1.1)。

表 1.1 《技巧》与《论著》作曲技法内容对照表^⑬

内容			《技巧》	《论著》
节奏	节奏	基本素材	印度节奏: Rāgavardhana	印度节奏: The Gānas The Deçī-Tālas Karnātic theory (jātis) Tagore
			附加时值	希腊节奏
			逆行节奏	
			不可逆行节奏	不可逆行节奏 音乐之外的节奏

⑫ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, pp. 110-111.

⑬ 其原文形式参考附录三。

(续表)

内容		《技巧》	《论著》
	发展手法	增值与减值节奏 复合节奏:不同节奏的迭置 持续节奏 节奏卡农	起落节奏 增值与减值节奏 持续节奏 节奏卡农 希腊节奏的转换 角色节奏 对称排列置换
		节奏记谱法	印度节奏的记谱法
		节拍	希腊节拍
	旋律	素材	音程 旋律轮廓 民歌 素歌 印度拉格 鸟歌
音高	和声	附加音 附加六度与增四度和弦 属音上的和弦 泛音共鸣和弦 四度迭置和弦	素歌 鸟歌 同低音上的移位转位和弦 第一紧缩共鸣和弦 第二紧缩共鸣和弦 旋转和弦 整体半音化和弦
	调式	第 1、2、3、4、5、6、7 有限移位调式 多调式	第 2、3、4、6 有限移位调式 中古调式 民族调式:中国、日本、秘鲁、玻利维亚、厄瓜多尔、巴布亚-新几内亚、印度、孟加拉、俄国、匈牙利、特罗巴杜尔、法国尚松
	曲式	乐句式 二段式	

内容		《技巧》	《论著》
		三段式 赋格 奏鸣曲 变奏曲 素歌形式	

对照表 1.1 所列各项内容,可以得到一些初步的认识。

在节奏方面:

关于印度节奏,《技巧》中仅谈及了 120 种印度塔拉节奏中的第 93 号 Râgavardhana^⑭ 节奏(其节奏形态参考附录四),除了这个备受梅西安喜爱的短小节奏型外,也论及附加时值节奏、增值与减值节奏以及不可逆行节奏;《论著》第一、二、三册均在阐述节奏方面的问题,其中第一册对印度节奏进行了完整的理论概括,指明了塔拉(Deçi-Tâlas)、札提斯(jâtis)以及嘎纳(Gâna)等多种印度传统节奏理论,显示出梅西安对异域音乐文化传统的通晓与熟知,并通过对《为时间终结的四重奏》(*Quatuor pour la fin du temps*)、《对圣婴-耶稣的二十凝视》、《五首叠歌》(*Cinq rechants*)、《七首俳句》、《图朗加里拉交响曲》等作品的局部分析,具体阐释了印度节奏在实际作品中的应用。

关于逆行节奏与不可逆行节奏的理论,《技巧》中列示了它们的基本节奏形态,并指出了不可逆行节奏与有限移位调式之间的关系;在《论著》第二册中,不再涉及逆行节奏形式,并通过《为时间终结的四重奏》、《对圣婴-耶稣的二十凝视》、《五首叠歌》、《图朗加里拉交响曲》等作品,分析了不可逆行节奏的应用技法,以及它与有限移位调式、节奏卡农等技法的结合使用方式。

《论著》第一册详细概括了希腊节奏理论,并将自然界的噪音、鸟歌等作为“音乐之外的节奏”(rythmes extra-musicaux)加以描述与界定;《论著》第三册中阐述了对称排列置换手法以及节奏的“起落”(Arsis et thésis)理论,这些均是未在《技巧》中涉及的内容。

在音高(旋律、调式与和声)方面:

⑭ 本文中关于印度节奏的名称,为了保证其准确性,未将其译为中文,而是保留了沙楞加德瓦整理的《120 种印度塔拉节奏形态表》中的原文形式(参考附录四)。

《技巧》中提出了一些被梅西安重视的横向音程,以及来自民间歌曲、素歌、印度拉格的旋律片段。《论著》则对素歌(第四册)与鸟歌(第五册)进行了详细的论述。由于《论著》出版的时间较晚,因此我们有理由推测,随着时间的推移,素歌与鸟歌是更被梅西安重视与运用的旋律素材。

调式方面,《技巧》中第一次详细解释了七种有限移位调式的形式与应用,以及它们与大小调式、中古调式、无调性、多调性以及四分音音乐之间的关系。而七种有限移位调式在《论著》中,梅西安仅保留了第 2、3、4、6 有限移位调式,《技巧》中所描述的第 1、5、7 有限移位调式均没有再被提及。但梅西安本人未给出任何解释与说明,这就给我们提出了值得思考的问题,需要在进一步明确有限移位调式性质的基础上,尝试找寻《论著》仅保留第 2、3、4、6 有限移位调式的原因所在。此外,《论著》还对中国、日本、印度等国家的民族调式进行了理论阐释,可见梅西安对东方异域音乐的热爱。

和声上,梅西安对自创色彩和弦的讨论尤为突出。在《技巧》第十三、十四章中谈及了附加六度音(Added Sixth)以及附加增四度音(Added Augmented Fourth)和弦、属音上的和弦(Chord on the Dominant)、泛音共鸣和弦(Chord of Resonance)、四度迭置和弦(Chord in Fourths)几种色彩和弦的样式及实例分析,但当它们再次以相同的和弦结构出现在《论著》中时,其和弦名称不尽相同,诸多因素的影响,使梅西安各种色彩和弦在名称上出现了矛盾与混乱的情况,从而产生了不少误解。例如属音上的和弦在《论著》中被称为“同低音上的移位转位和弦”(Chords of Transposed Inversions on the Same Bass Note)。在《论著》第三册中,列出有关紧缩共鸣和弦(Chords of Contracted Resonance)、旋转和弦(Revolving Chords)以及同低音上的移位转位和弦的几个和弦表,^⑮在第五册中有针对和弦表的谱例分析,第七册中则系统、全面地讨论了第一、第二紧缩共鸣和弦、旋转和弦、同低音上的移位转位和弦以及整体半音化和弦(Chords of Total Chromaticism)五种色彩和弦的结构、移位、色彩以及应用,并将它们制表。本文第二章将对这些色彩和弦做进一步的分析与阐释。

⑮ 梅西安在《论著》第七册给出完整的和弦表形式,而《论著》第三册中的和弦表,是由梅西安的第二位妻子劳黑尔德插入其中,从而使部分和弦表形式提前面世(参考 Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tome III, Paris: Leduc, 1996, p. 85.)。

除以上在节奏、音高方面所做的比较之外,《技巧》中尚有对曲式结构方面的论述,而在《论著》中则没有运用独立的篇幅对曲式结构加以陈述。由于《技巧》与《论著》的内容有着很强的传承关系,但创作时间上相差 50 年,因此通过对二者的比较分析,我们可以在认识梅西安创作技巧的同时,发现二者之间的异同所在,从而进一步分析、探讨他创作思维的发展与演变,这是在梅西安本人的共时性研究基础上所做的历时性比较与概括。

除《技巧》与《论著》这两部核心著作之外,梅西安的乐谱序言、唱片序言、访谈录以及演讲同样是重要的研究材料。《音乐与色彩——梅西安与塞缪尔的对话》(*Olivier Messiaen, Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, 1986, 本文简称《对话》)涉及梅西安的创作思想、创作技巧、创作背景等诸多方面,用访谈录的形式记录了他的创作与生活,从中可汲取梅西安的许多美学观点,它比《技巧》与《论著》涉及到了更多创作技术之外的细微话题,这一访谈录与《技巧》、《论著》当可互为补充、互为依托。

二、次生型研究

梅西安独特的创作技巧,对 20 世纪音乐创作思想具有重要的影响力,因而受到音乐理论家与作曲家的广泛重视。自 20 世纪 50 年代起,开始逐渐出现关于梅西安的研究著述,90 年代以来的研究成果更加丰富。梅西安研究者们的研究,本文称之为次生型研究,下面将逐次加以缕述。

克劳德·罗斯丹(Claude Rostand)和皮尔特·马利(Pierette Mari)分别于 1957 和 1965 年出版了介绍梅西安生平的著作。^⑮然而,由于出版时间较早,它们不可能涉及梅西安中后期的生活与创作情况。梅西安的学生罗伯特·舍劳·约翰逊(Robert Sherlaw Johnson)完成的《梅西安》(*Messiaen*, 1975)^⑯,是第一部重要的综述性研究著作。此著作既有关于梅西安生平及其早期影响的概述,又有结合实际作品所做的分析,它按时序探讨了梅西安 70 年代初期以前音乐技法的应用及发展。

^⑮ Claude Rostand, *Olivier Messiaen*, Paris: Ventadour, 1957. Pierette Mari, *Olivier Messiaen: l'homme et son oeuvre*, Paris: Éditions Seghers, 1965.

^⑯ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, Berkeley: University of California Press, 1975.

应予以指出的是,约翰逊对于《鸟类志》(*Catalogue d'oiseaux*)全面而深入的分析,具有相当的启发性,他将表达鸟歌所使用的材料加以分类,概括出五个音群(Group),并运用图表的方式分别将13个乐章的音群与曲式结构清晰地表达出来,^⑮显示出各种材料之间的关系。不过,由于这部著作出版于1975年,因而它同样不可能涉及梅西安后期创作的风格演变。

安东尼·格雷亚(Antoine Goléa)《与梅西安的会晤》(*Rencontres avec Olivier Messiaen*, 1984)^⑯记录了诸多梅西安生活与创作中的史实,按时序分为12个部分,记载了梅西安的生活、创作、演出情况及其相关评价,是研究梅西安音乐创作的重要史料。保罗·格里夫斯(Paul Griffiths)的著作《梅西安及时间的音乐》(*Olivier Messiaen and the Music of Time*, 1985)^⑰,将1985年前梅西安的创作分为14个时期,结合梅西安生活背景的变化,依次分析概括了各个时期的创作。此书的主要特点在于将作品的创作与梅西安的生活经历紧密结合,而对作品的分析多为描述性的分析。格里夫斯曾指出梅西安不同时期作品之间的相互关联,这对我们把握梅西安作曲技法的发展有所帮助。杨立青的《梅西安作曲技法初探》^⑱(1989)是中国少有的一部研究梅西安的专著,它从有限移位调式^⑲、旋律手法、和声手法、节奏手法、系列技法以及曲式结构方面进行了分析与探讨。《梅西安神秘的爱的语言》(*Messiaen's Language of Mystical Love*, 1998)^⑳,是由锡格林德·布润(Siglind Bruhn)编辑的一部论文集,它从多方位揭示了梅西安的音乐语言与精神世界相互的对照与映射,其中有些论作运用数学、修辞学以及数字命理学(numerology)等方法,将音乐技法与宗教精神联系在一起。

梅西安的有限移位调式、色彩和弦、对称排列置换等技法,是形成他独特音乐风格的直接手段。正是这些技法的应用,突显了梅西安在20世纪音乐创作中的重要性,因而吸引了许多研究者在这方面作出深入的研究。

梅西安的“有限移位调式”,在运用方式上有着多样的手法。它将平

⑮ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, pp. 141-157.

⑯ Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris: Julliard, 1960.

⑰ Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1985.

⑱ 杨立青:《梅西安作曲技法初探》,福建:福建教育出版社,1989。

⑲ 杨立青在著作中称为“有限移位模式”,在本文中则统一译做“有限移位调式”。

⑳ Siglind Bruhn ed., *Messiaen's Language of Mystical Love*, New York: Garland, 1998.

均律中的 12 个音分为若干均等的、对称的音组,每一组的最后一个音又同时被共用为相邻音组的第一个音,它们具备有限的移位次数。梅西安认为它们的价值因移位可能性的增多而减弱,因而在音高上实现了他热衷的“不可能性魅力”。有限移位调式可以作旋律或和声运用,同时在调式内无主、属音,无开始、结束音,而且每一种调式都与特定的色彩相联系。多纳德·斯揣特(Donald Street)早在 1976 年即发表《有限移位调式》(“The modes of limited transposition”)^{②④}一文,在列举出每种有限移位调式性质的同时,追溯了它们在音乐史上的应用。罗斯玛丽·沃克(Rosemary Walker)在《梅西安音乐中的调式与音级集合》(“Modes and Pitch-class Sets in Messiaen: A Brief Discussion of ‘Première Communion De La Vierge’”)^{②⑤}一文中,则通过《对圣婴-耶稣的二十凝视》中的第 11 乐章,具体分析了有限移位调式的实际应用。张惠玲(Cheong Wai-Ling)的《梅西安有限移位调式中的置换特点》(“Messiaen’s Triadic Colouration: Modes as Interversion”)^{②⑥}一文,分析概括了从有限移位调式衍生的平行和弦系列、多调性与色彩的关系。

梅西安的有限移位调式,与他独特的色彩感悟力相结合,形成了以多种独创的色彩和弦为材料的和声语言。彼得·撒乌利(Peter Savli)的博士论文《梅西安的和声密度》(*Harmony Density in Messiaen*, 1999)^{②⑦},应用“半音化聚合体”(chromatic aggregate)的观念,总结了有限移位调式之间的包含关系(inclusion relations)、饱和关系(saturation relations),并集中分析了“属音上的和弦”产生的过程、和弦的性质以及在作品中的应用。约翰·麦迪逊·里(John Madison Lee)在《梅西安钢琴独奏作品中的和声》(“Harmony in the Solo Piano Works of Olivier Messiaen”, 1983)^{②⑧}一文中,分析了梅西安从《前奏曲》(*Préludes*, 1930)

②④ Donald Street, “The Modes of Limited Transposition,” *The Musical Times*, 117 (October 1976), pp. 819-823.

②⑤ Rosemary Walker, “Modes and Pitch-Class Sets in Messiaen: a Brief Discussion of ‘Première communion de la Vierge,’” *Music Analysis*, 8 (1989), pp. 159-168.

②⑥ Cheong Wai-Ling, “Messiaen’s Triadic Colouration: Modes as Interversion,” *Music Analysis*, Vol. 21, No. 1 (March 2003), pp. 53-84.

②⑦ Peter Savli, *Harmonic Density in Messiaen*, D. M. A. dissertation, Cornell University, 1999.

②⑧ John Madison Lee, *Harmonic Structures in the ‘Quatre études rythmiques’ of Olivier Messiaen*, Ph. D. dissertation, Florida State University, 1972.

到《四首节奏练习曲》(*Quatre études de rythme*, 1950)期间创作的8首钢琴独奏作品的和声,阐发了梅西安和声技法与印象主义音乐之间的继承与革新关系。张惠玲在《梅西安的色彩和弦》(“Rediscovering Messiaen’s Invented Chords”)^{②⑨}一文中,针对当前对梅西安个性化色彩和弦的误解,追溯梅西安著述中对于紧缩共鸣和弦、旋转和弦、整体半音化和弦(Chords of total chromaticism)、同低音上的移位转位和弦等的界定,根据迄今为止在相关文献中仍被梅西安学者忽略的证据,阐明了这些崭新和声技巧的来源及其发展。

梅西安热爱大自然,认为鸟歌是天赐的音乐,50年代初期,梅西安开始在作品中使用鸟歌作为一种重要的音乐材料。诺曼·德慕(Norman Demuth)《梅西安的早期鸟歌》(“Messiaen’s Early Birds”)^{③⑩}一文,分析了梅西安音乐中鸟歌的早期应用手法。此外,特雷弗·侯德(Trevor Hold)、约翰逊、罗杰·尼古拉斯(Roger Nichols)、彼得·希尔(Peter Hill)等都从不同的角度分析了梅西安鸟歌运用的特点。他们一方面分析与概括鸟歌应用的手法,另一方面又指出梅西安在鸟歌应用方面的不足,例如侯德在《梅西安的鸟》(“Messiaen’s Birds”)^{③⑪}一文中从音频的角度指出了人与鸟发声的不同,人声一般在70(男低)—1,100(花腔女高)赫(cps,秒/周)之间,鸟歌一般都会超过4,000赫,相当于钢琴的最高音区(钢琴的最高音是4,186赫)。鸟的这种极高的“声域”,加之鸟具有比人更敏锐的听觉感应,使得应用钢琴等乐器表现鸟歌存在着极大的局限性,用十二平均律的乐音去表现非十二平均律的鸟歌,必定存在着“失真”等情况。也正因此,梅西安鸟歌的应用成为了有争议的方面。但无论如何,鸟歌的应用已是梅西安创作中极重要的一环,他应用鸟歌大大扩展了音乐素材的来源,同时结合音高、节奏等多样化的手法,在创作观念上尽最大的可能性去体现鸟歌的“真实性”(authenticity)。

梅西安自称是一位“节奏学家”,节奏是梅西安音乐中重要的创作要

②⑨ Cheong Wai-Ling, “Rediscovering Messiaen’s Invented,” *Acta Musicologica*, Vol. 75, No. 1 (2003), pp. 85-105.

③⑩ Norman Demuth, “Messiaen and his Organ Music,” *The Musical Times*, 96 (April 1955), pp. 203-206.

③⑪ Trevor Hold, “Messiaen’s Birds,” *Music and Letters*, April 1971, pp. 113-122; reprinted in *Guildhall school of Music and Drama Review*, 1974, p. 27.

素。他的节奏观念并非建立在以均匀划分时间为基础的节拍之上,而是脱离了传统节拍体系的束缚,因此节奏不再以单一、均匀的节拍为“计数单位”,从而形成无节拍周期的独特节奏体系。梅西安使用印度节奏、希腊节奏、不可逆行节奏以及鸟歌等作为节奏素材,采用附加时值节奏、增值与减值节奏、复合节奏、节奏卡农等发展手法,创造性地运用了对称排列置换的技术理论,将理性的创作观念贯串其中。米嘉纳·西蒙(Mirjana Šimundza)在《印度节奏理论与梅西安的节奏组织》(“Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm”)②一文中,概括了梅西安使用印度节奏的技巧,通过分析《为时间终结的四重奏》与《图朗加里拉交响曲》,总结了它们的节奏组织规律。朱里安·胡克(Julian L. Hook)的论文《梅西安音乐中的节奏:代数学研究及〈图朗加里拉交响曲〉中的应用》(“Rhythm in the Music of Messiaen: an Algebraic Study and an Application in the *Turangalila Symphony*”)③,如题目所示,它将节奏用代数公式进行转换,将节奏与数字关联起来,通过数的关系概括节奏关系,以此更清楚地展示梅西安节奏的内在结构以及各种节奏之间的关系;透过分析《图朗加里拉交响曲》,揭示印度节奏的使用以及与音高之间的对应关系。

针对某一部作品的分析研究(即作品个案研究),在梅西安的研究中占有较大比重。这些研究,大多选取梅西安创作中具有重要意义的作品。例如《图朗加里拉交响曲》这部有十个乐章、长达一个半小时的管弦乐作品,其庞大的乐队编制、扩展的钢琴声部以及电子乐器马特诺(Onde Martenot)的应用,表现出梅西安在器乐音响方面不同凡响的创新能力,吸引了研究者浓厚的兴趣。查尔斯·弗雷德里克·巴伯(Charles Frederick Barber)的《梅西安和他的〈图朗加里拉交响曲〉》(“Messiaen and his *Turangalila Symphony*”)④一文,在梳理该作品创作与演出历史的

② Mirjana Šimundza, “Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm,” Parts 1 and 2, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 18/1 (1987), pp. 117-144; 19/1 (1988), pp. 53-73.

③ Julian L. Hook, “Rhythm in the Music of Messiaen: an Algebraic Study and an Application in the *Turangalila Symphony*,” *Music Theory Spectrum*, 20 (Spring 1998), pp. 97-120.

④ Charles Frederick Barber, *Messiaen and his Turangalila Symphony*, D. M. A. dissertation, Stanford University, 1991.

同时,总结了《图朗加里拉交响曲》在作曲家创作中的地位,从作品使用的素材(Sources)及结构(Structure)方面,分析了作品独特的创作技巧,并揭示了“对称”等结构关系。安东尼·垵泊(Anthony Pople)的著作《梅西安:〈为时间终结的四重奏〉》(Messiaen: *Quatuor pour la fin du temps*)^⑤,以该作品八个乐章采用的不同技法为依据,例如第二乐章从曲式与色彩(Form and Colour)、第三乐章从节奏与鸟歌(Rhythm and Birdsong)的角度分析,没有任何两个乐章采用相同的角度,因而八个乐章共涉及梅西安创作的织体、节奏、调性、速度、展开手法等 16 个不同的音乐创作要素,由此可见其分析研究层面之广。

此外,尚有将某一创作体裁作为研究对象,进行整体性研究的成果。例如克莱德·奥莱威(Clyde Holloway)完成于 1974 年的博士论文《梅西安的管风琴作品》(*The Organ Works of Olivier Messiaen*)^⑥,通过“扫描”梅西安 1970 年《园中之莺》(*La Fauvette des Jardins*)之前创作的作品,在分析管风琴音乐的基础之上,运用对比的方式,总结出管风琴与其他体裁作品的共性创作特征与个性化的创作技法。但由于论文中涉及作品较多(共计 47 首作品),因而不免存在着分析不够深入的缺陷。由希尔负责编辑的《梅西安研究文集》(*The Messiaen's Companion*, 1994)^⑦,是梅西安去世后第一部较完整、较全面论述其创作的著作。它对管风琴音乐、钢琴音乐、室内乐、管弦乐以及声乐作品等进行分类研究,以《图朗加里拉交响曲》创作的年代(1950 年)为界线,将梅西安的创作划分为大致的两大时期,较为清晰地概括了梅西安创作风格中色彩、旋律、和声、调式、节奏等诸多创作因素的发展与变化。由于不同作者的研究方法、角度不同,不免存在水平参差的缺憾。

比较研究不同的作曲家,以至更明确地把握作曲家的创作风格,总结历史发展演进的轨迹,是音乐史或音乐理论研究中常用的方法。既往研究中,出现了将梅西安与德彪西、拉威尔(Ravel)、布列兹(Boulez)等法国作曲家,甚至斯克里亚宾(Alexander Scriabin)等予以比较的研究。

⑤ Anthony Pople, *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

⑥ Clyde Holloway, *The Organ Works of Olivier Messiaen and their Importance in his Total Oeuvre*, Doctor of Sacred Music dissertation, Union Theological Seminary, 1974.

⑦ Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, London: Faber and Faber Limited, 1994.

当然,也有比较梅西安不同时期作品的研究成果。伴随着音乐分析方法的不断发展,20世纪90年代以来,对于梅西安的研究显示出交叉学科的研究特点,将新的美学思潮与音乐分析手法相结合,如从符号学(Semiotic)、现象学(Phenomenology)、音乐表演(Performance)、鸟类学(Ornithology)、后现代主义(Postmodernism)等不同学科领域研究梅西安的音乐创作,以此获得新的分析结论。

综观既往有关梅西安的研究成果,学者们从生平与影响、技巧与应用、作品与分析等不同角度进行总体性研究、技术性研究、作品个案研究、比较研究以及交叉学科研究等。从作曲家的生平角度,梅西安生活变迁的几个明显阶段目前已无太多争议。从作曲家创作的基本情况来看,除个别作品的创作年代及首演时间尚留有疑问之外,奈杰尔·西蒙(Nigel Simeone)的《梅西安作品文献目录》(*A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*)^{②⑧},为我们提供了重要的音乐史料。作曲家的创作技法,吸引了众多研究者的关注,在节奏、和声、有限移位调式等方面都有了深入的研究。梅西安自己对《图朗加里拉交响曲》、《时间的色彩》、《七首俳句》等作品的分析,为我们提供了第一手的研究资料;研究梅西安的学者对其作品的分析,则为我们提供了可以借鉴的分析角度、方法与结果。迄今为止,将梅西安的钢琴独奏作品作为对象的深入研究尚未出现。但将这些作品抽绎出来,组成一个相对独立的整体,在研究其中的作曲技术与风格演进的同时,可以概括钢琴创作本身所具有的特质,这些特质同时可以反映出梅西安整体创作风格的演变。

第三节 梅西安钢琴独奏作品研究

钢琴作品在梅西安的创作中占有举足轻重的地位。从梅西安出版音乐作品的数量(而不是从作品的长度)来看,钢琴独奏作品(13)^{②⑨}仅次于管弦乐作品(17);从作品创作的年代来看,钢琴独奏作品持续时间长,

②⑧ Nigel Simeone, *A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*, Tutzing: Schneider, 1998.

②⑨ 前述钢琴作品的数量为14,其中《阿门的显象》是一首双钢琴作品,因而不计在钢琴独奏作品的数量之内,故钢琴独奏作品共计13首。

基本跨越了梅西安的各个创作时期,不仅如此,钢琴独奏作品亦表现出很强的阶段性风格变化,因此可以说,钢琴独奏作品“浓缩”了梅西安整体创作风格的发展特点。本文选取梅西安 13 首钢琴独奏作品为研究对象,以作曲家本人在《技巧》和《论著》中涉及的创作理念与技法为基础,结合已有的音乐分析方法,对 13 首作品进行共时性与历时性的分析,在概括每首作品的主要技法特点基础之上,尝试探索其技法的发展轨迹,揭示作曲家的创作意图及其对当代音乐的影响。

一、研究现状

毋庸讳言,就目前所见,无论是梅西安本人的著述,还是其他研究学者对于钢琴独奏作品的分析与描述相对较为简单,带有一定的局限性。

在梅西安自己的著述中,对于钢琴独奏作品的分析,包括了《四首节奏练习曲》的整体性分析,以及从不同的角度对《前奏曲》、《对圣婴-耶稣的二十凝视》、《鸟类志》等的局部分析。梅西安对自己作品的分析为我们的研究提供了重要的、准确的定位,但他的分析大多关注于作品所使用的特定技法,以及对音乐材料的描述性分析,没有进行历时性的比较,这就为我们的进一步分析提供了研究空间。在梅西安研究学者的相关研究中,希尔的《钢琴音乐》^④是惟一涉猎到梅西安全部钢琴作品的研究成果,它主要叙述作品的结构、材料、技法等,以介绍性分析为主,缺乏更深层次的逻辑结论。在其他相关的研究著述中,对钢琴作品的分析更多地集中于《对圣婴-耶稣的二十凝视》、《四首节奏练习曲》、《鸟类志》等几部主要的作品,而其他钢琴作品则较少引起学者们的注意,仍有待专题性的深入研究。

二、研究缘起

梅西安本人是一位管风琴家,而他的第二位妻子伊乌·劳黑尔德(Yvonne Loriod)是一位钢琴家,梅西安题献众多作品给她,并由她担任首演。梅西安不仅创作钢琴独奏作品,钢琴还在管弦乐、室内乐以及声乐等体裁形式的作品中担当着重要的角色。梅西安共出版了 13 首钢琴

^④ Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, pp. 72-104, 307-351.

独奏作品,通过对它们进行共时性与历时性的分析与概括,揭示钢琴独奏作品中的技术性创新,总结音乐风格的发展与演进,为进一步把握其他的音乐作品提供借鉴与参考。

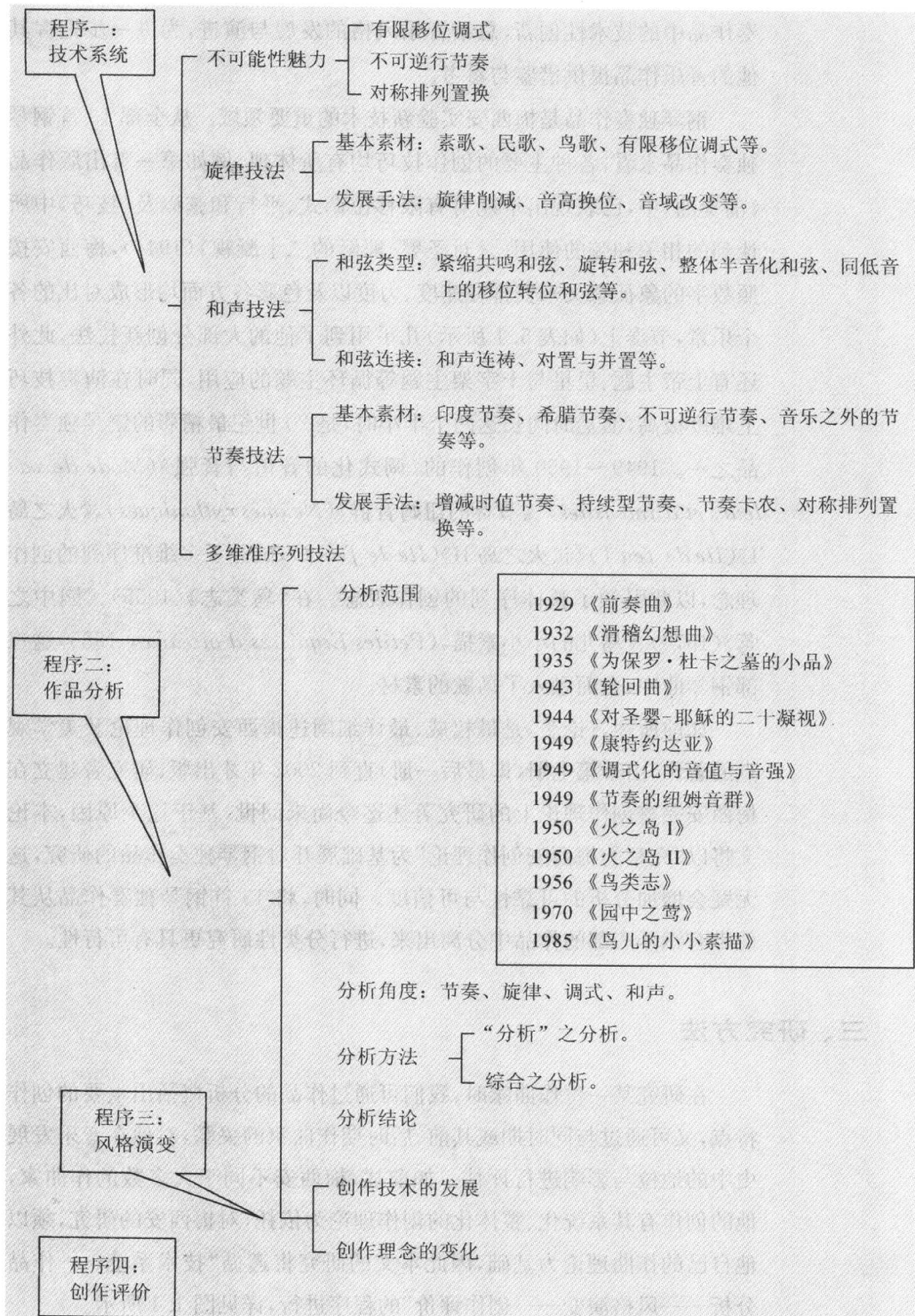
钢琴独奏作品是梅西安实验新技术的重要领域。从全部 13 首钢琴独奏作品来看,各种主要的创作技巧均有所体现,例如第一首出版作品《前奏曲》中,已表现出早期对有限移位调式、平行和弦以及《技巧》中所谈到的相关和弦的使用。《对圣婴-耶稣的二十凝视》(1944),梅西安按照数字的象征意义来安排在速度、力度以及色彩各方面均形成对比的各个乐章,节奏上(如表 5.1 所示)几乎用到了他的大部分创新技法,此外还有上帝主题、星星与十字架主题等循环主题的应用,同时在演奏技巧上难度极高,演奏时间长达两个半小时,是 20 世纪最精彩的钢琴独奏作品之一。1949~1950 年创作的《调式化的音值与音强》(*Mode de valeurs et d'intensités*)、《节奏的纽姆音群》(*Neumes rythmiques*)、《火之岛 I》(*Île de feu 1*)与《火之岛 II》(*Île de feu 2*),试验了多维准序列的创作理念,以此引领了整体序列的创作观念。在《鸟类志》(1955)、《园中之莺》(1970)、《鸟儿的小小素描》(*Petites Esquisses d'oiseaux*, 1985)这三部钢琴曲中,全面融入了鸟歌的素材。

如前所述,《论著》是最权威、最详细阐述梅西安创作理论及美学观点的著作,由于第七册(即最后一册)直到 2002 年才出版,研究者建立在梅西安完整创作理论上的研究著述迄今尚未问世,基于这个原因,本论文将以“完整的梅西安创作理论”为基础展开对钢琴独奏作品的研究,这无疑会增加分析的可靠性与可信度。同时,将 13 首钢琴独奏作品从其他带有钢琴声部的作品中分离出来,进行分类性研究更具有可行性。

三、研究方法

在研究某一位作曲家时,我们可通过作品的分析概括出重要的创作特点,又可通过与同时期或其前、后时期作曲家的关联,对他在音乐发展史中的地位与影响进行评估。如前述,梅西安不同于大多数的作曲家,他的创作有其系统化、整体化的创作理论为依托,对梅西安的研究,须以他自己的作曲理论为基础,因此本文的研究将遵循“技术系统——作品分析——风格演变——创作评价”的程序进行,详见图 1.1 所示。

图 1.1



“技术系统”涵盖梅西安使用的创作技法,是本文研究所依靠的基础;“不可能性魅力”是技术系统的核心;旋律、和声、节奏三大方面,既是梅西安音乐语言的重要出发点,^④又是本文研究的侧重所在。

本文以“技术系统”为基础,进行“作品分析”,首先将共时性、历时性分析^④相结合。所谓“共时性分析”,是抛开创作时间的因素,每首钢琴作品保持在一定“公共度”的基础之上,做不分主次、均匀地深入分析。同时将作品的局部性分析与整体性分析相结合,以得出具体而有说服力的分析数据。“历时性分析”即是将梅西安的钢琴作品以时间为序,在参照共时性分析的基础之上,打破视野上的限制,在阐发相关性与相异性的同时,更清晰地展示梅西安音乐风格发展演变的轨迹。

在具体的音乐作品分析中,不同的音乐作品将根据它们不同的特点,采用不同的分析方法:

1. “分析”之分析

根据现存的文献,对于已经被梅西安及其研究者分析过的作品,在评论其中的分析手法与结论的同时,提出自己的观点,做“分析”之分析,力求拓展分析的广度、宽度与深度。

2. 综合之分析

对于既往音乐文献中,较少涉及或从未涉及过的钢琴作品,尝试进行深入性的研究,结合运用多种已有的分析手法,做出综合之分析。以主题分析、和声分析、曲式分析、节奏分析等传统分析法为基础,结合运用阿伦·福特(Allen Forte)的集合分析、申克分析(Schenkerian analysis)以及比较分析(Comparative analysis)等,针对不同作品中所使用的不同技法以及它们所表现出的不同特质,选用不同的分析方法,目的在于获得有说服力的分析结果。

本文借助阿伦·福特的集合分析,从音级集合的角度寻找音高之间深层的逻辑关系。例如在分析《对圣婴-耶稣的二十凝视》中的和弦主题

④ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), Paris: Leduc, 1944; vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of My Musical Language*, Paris: Alphonse Leduc, 1956, p. 7.

④ 关于历时性与共时性分析的解释,参考《新格罗夫音乐与音乐家词典》中“音乐分析”词条(Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, London: Macmillan Publishers Limited, 2000, pp. 526-589.)

(the Theme of Chords)时,采用集合分析的方法,找到了四音集合(4—18,4—23)与八音集合(8—14)的多重纵横对应关系(见例5-18)。梅西安的和声观念中虽尚留有主、属等概念,但已突破了传统的和声进行,大量和弦结构也很难沿用传统形式加以解释,因此借助集合分析数学量化的方法,帮助我们理解音乐中更深层次的音高关系。

同时借助申克分析关于背景(Background)、中景(Middleground)以及前景(Foreground)的结构层次理论,寻找作品中的核心控制力所在。申克分析中的背景是由基本线(Urlinie)与结构低音(Bassbrechung)两部分组成的基本结构(Ursatz)。中景即是背景结构在时间上的延伸展现,而前景又是对中景的进一步延伸。当然对申克分析的攻击与批判始终伴随着它的发展,本文在此并不着意于评价申克分析的优、劣势,而是借用申克分析中对远距离音高的控制观念以及图表—谱式的分析手段,^④得出相应的分析结论。例如本文在讨论梅西安有限移位调式的使用特点时,借助申克分析中结构观念,概括出功能框架内调性游移的手法,再如例4-5所示的音乐片段,通过对骨干和弦的分析,揭示了其中暗藏的E大调调域。

比较分析通过各种不同参量的数据比较得出相应的分析结果,它既是本文共时性分析时“多用”的手段之一,亦是历时性分析所“必用”的方法之一。例如在本文第七章分析田间云雀鸟歌时,将它在全曲中多次出现的不同形态加以比较,概括出三音连续下行的特性音调(见例7-11)。再例如,在分析《神与人的转换》(L'échange)时,通过比较整部作品中以2小节为变化周期的五种不同材料,从而提取了梅西安“变量与不变量并置”的创作手法。在《技巧》与《论著》的历时性比较分析中,观察并概括出梅西安创作技法中发展与演变的方面。

既往多种音乐分析各家学说,各自阵营鲜明,相互之间存在着诸多差异,各有所长,亦各有所短。例如申克对和声—对位结构的重视,勋伯格对主题—动机的偏爱等都为它们带来了音乐分析上的局限性,音乐分析应该努力求得两方面的平衡:一是对音乐本体的音响结构各种关系的解释与把握,另一方面是对音乐作品外围背景的时代脉络、历史状况及风格环境的剖析,增加音乐分析中人文色彩和历史气息的维度。利用可

④ 本文中应用的图表—谱式分析法,并不严格按照申克分析中常见谱面符号的特定意义。

以得到的资料数据,例如手稿、传记等,为全面解释、理解作品提供更多的渠道与信息,从音乐以外的“证据”,更具说服力地阐明作曲家对音乐材料的取舍,推断其创作思维发展的过程,更深入理解音乐的创作过程以及作曲家的创作理念。本文在第二章用到了梅西安的手稿(图 2.4)阐述他的“对称排列置换”手法。

如前所述,作品的分析将主要集中于节奏、旋律、调式、和声四个方面。在具体的分析过程中,为得到有价值的分析结果,将借用数学、逻辑学、统计学、符号学的方法作为辅助性手段,并结合定量与定性分析。

以上分析方法的运用并不是割裂、孤立的,而是相互依存、相互渗透、相辅相成的。在得出具体可信的分析结论基础之上,进而评述梅西安音乐语言的技法组成及其发展,并对他在 20 世纪音乐发展中所做出的贡献给予确切的评价和定位。

四、研究分期

一般来讲,作曲家的一生中或是出于生活经历的变迁、或是出于创作理念的变更、或是出于创作技法的逐渐成熟,都会在创作中或多或少地表现出阶段性的变化与发展。为了研究一位作曲家,通常根据研究的需要以及作曲家创作中所表现出来的特质,将创作划分为几个时期或阶段。关于梅西安的创作分期,希尔以《图朗加里拉交响曲》的创作年代为划分依据,以 1950 年为时间界限划分为大致相当的两大时期。格里菲斯在其著作《梅西安及时间的音乐》中结合梅西安生活经历的变迁,划分出以下 12 个不同的创作阶段:

1919 年以前,主要指梅西安的童年时代。

1919~1931 年,是梅西安在音乐学院学习的时间。

1931~1936 年,梅西安开始在圣三一教堂任职,创作了《闪耀的坟墓》(*Le Tombeau resplendissant*)、《耶稣升天》(*L'Ascension*)等宗教性题材作品。

1936~1939 年,梅西安协助组织“青年法兰西小组”,其创作观念或多或少受到该组织共同创作宗旨的影响,在这一阶段,梅西安创作了以《献给咪的诗》(*Poèmes pour Mi*)为代表的题献给她妻黛尔伯斯的作品。

1939~1942 年,梅西安在第二次世界大战年间,成为战俘并在营中

完成了《为时间终结的四重奏》。

1942~1945 年,梅西安开始受聘为巴黎音乐学院教授,完成了《轮回曲》(*Rondeau*)、《阿门的显像》(*Visions de l'Amen*)、《对圣婴-耶稣的二十凝视》等几部重要的钢琴作品,并出版了他的理论著作《技巧》。

1945~1949 年,完成著名的“特里斯坦三部曲”,即《阿拉维》(*Harawi*)、《图朗加里拉交响曲》和《五首叠歌》(*Cinq Rechants*)。

1949~1951 年,是梅西安实践准序列创作思想的时期,创作了《四首节奏练习曲》。

1951~1964 年,梅西安的创作发生了较大转折,开始在作品中大量采用鸟歌的素材,创作了《鸟类志》、《时间的色彩》、《七首俳句》等重要的作品。

1964~1970 年,再次以宗教题材为创作重点,完成了《我期待死者复活》(*Et exspecto resurrectionem mortuorum*)、《我主耶稣基督之变形》(*La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*)、《圣三一神秘沉思曲》(*Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*)三首作品。

1970~1975 年,回归大自然,以鸟歌、星星、峡谷等作为创作的主要对象。

1975~1985 年,是完成他一生中惟一的一部歌剧《阿西斯的圣法兰索瓦》(*Saint François d'Assise*)的重要时期。

格里菲斯将梅西安生平与创作相结合,极为细致地将其划分为 12 个时期,这种划分可以较为准确地观察梅西安的创作变化、技法演进,但也存在着过于细碎、繁琐的弱点,同时格里菲斯在 1985 年给出这种分期法时,梅西安仍在继续创作,它不可能涵盖梅西安创作的全部,从而缺乏整体性的把握。而格里菲斯在撰写《新格罗夫音乐与音乐家词典》(*The New Grove Dictionary of Music and Musician*)“梅西安”词条时,^④采用了以 1950 年分为前期与后期的分期方式。

1978 年,梅西安被问及是否可以将音乐创作的发展划分为几个阶段时,他的回答是:

我从未放弃我的过去,我一直持续我过去做的每件事,我的工作、方

^④ Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, vol. 25, London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

法、爱好和热诚。且因在巴黎音乐学院的课程,面对着那么多的年轻人,使我能跟着时代,面对各种学派,不同的语法,不同的美学观,所以并无所谓的曲线,反而是我拥有继续成长中的各种音乐材料,不放弃过去,也不忽视未来可能发生的状况。^{④5}

梅西安言行一致。他很少丢弃某一种创作技法与素材,而是在不断的发展过程中,将各种技法不断整合。因此我们在看待梅西安的创作时,“持续发展”的整体化观念是不可忽视的前提。论及钢琴独奏作品,梅西安还曾说过:“从1929的《前奏曲》到1943和1944年的《阿门的显像》与《对圣婴-耶稣的二十凝视》,它们之间有着鲜明的差异,再到1956~1958年创作的《鸟类志》,它是1944年创作以来巨大转折的标志。”^{④6}因此在“持续发展”的整体性框架之下,梅西安的创作确实经历了阶段性的变化过程。根据钢琴独奏作品所表现出的阶段性变化,也为了便于审视梅西安技法的发展轨迹,本文参考现存的梅西安创作分期,与梅西安自己的观点相结合,以创作思维和创作技法的突出变化与发展为依据和分界线,提出以下四期划分方式:

1929~1935年,创作初期,包括《前奏曲》(1929)、《滑稽幻想曲》(*Fantaisie burlesque*, 1932)以及《为保罗·杜卡之墓的小品》(*Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas*, 1935)3首作品,有限移位调式是创新技法的核心所在。

1943~1944年,创作发展期,包括《轮回曲》(*Rondeau*, 1943)以及《对圣婴-耶稣的二十凝视》(*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, 1944)2首作品。此时期的音乐作品映射出鲜明的宗教精神气质,在技术方面,节奏与色彩和弦是突出的创新角度。

1949~1950年,创作转型期,包括《康特约达亚》(*Cantéyodjyâ*, 1949)以及《四首节奏练习曲》(*Quatre études de rythme*):《火之岛 I》(1950)、《调式化的音值与音强》(1949)、《节奏的纽姆音群》(1949)、《火之岛 II》(*Île de feu 2*, 1950)。这一时期梅西安表现出明显的创作理念

^{④5} 戴维后:《梅湘的音乐——分析〈时间的色彩〉》,台北:全音乐谱出版社,1990年,页24。

^{④6} Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, p. 72.

的转型,以多维准序列的理念带动了新的音乐创作方向。

1956~1985年,创作整合期,这一时期创作的《鸟类志》(*Catalogue d'oiseaux*, 1958)、《园中之莺》(*La fauvette des jardins*, 1970)以及《鸟儿的小小素描》(*Petites esquisses d'oiseaux*, 1985)均是以鸟歌作为题材,一如梅西安自己所说,他没有放弃任何一种技法,从作品中我们可以找到初期以来使用的各种技法,并与鸟歌等创新素材相结合。此时期,他将一生探寻的所有创新技法形式不断完善与整合,从而达到了新的创作高度和境界。

需要说明的是,本文提出的分期方式,是针对梅西安钢琴独奏作品中所体现的阶段性特征而提出的,虽然四期在时间上并没有全部衔接起来,但它可以比较客观地反映出梅西安创作技法与风格演变的过程,以便更合理地概括其作品风格发展变化的轨迹。

第二章

梅西安的音乐语言体系(上)

梅西安独特的音乐语言,全方位地体现在旋律、和声、节奏、调式、色彩等诸多音乐要素方面。他一方面传承已有的音乐文化传统,尤其是法国音乐传统,另一方面又开创了许多新的创作技法。因此,要真正了解他的音乐,必须首先把握他的音乐语言。

宗教、爱情与大自然是梅西安创作中的三大题材。在他的音乐中,并列着天主教信仰、特里斯坦和伊索尔德的神话以及高度发展运用的鸟歌。钢琴独奏作品中没有涉及爱情的主题,但是那些题献给其夫人的钢琴作品,以间接的表达方式、从更深邃的角度展示了爱情的涵义。无论是何种题材,梅西安的音乐始终以“感动”听者为主要目的。

不过我相信,即使不是专家、不是音乐家,而是一个对神学或动物学不感兴趣的人,只要音乐是真挚的、如果忠实地表现某种情绪,听到的人总会有所得益。也许他们并不意识到,但即使如此,他们还是受到感动而且有所领悟。对我来说,这才是最重要的。要紧的是:他们受到感动。^{④⑦}

梅西安作品中传达给我们的第一个主题,即天主教的信仰,梅西安认为这是最重要的,^{④⑧}例如钢琴独奏作品《对圣婴-耶稣的二十凝视》以

④⑦ 罗·尼科拉斯记录、顾连理译:《梅西安论音乐创作》,《国外音乐资料》第12辑,1980年,页17。该文为1978年12月10日罗杰·尼科尔斯与梅西安的访谈录。

④⑧ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, Paris: Belfond, 1986, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland: Amadeus Press, 2nd ed., 1994, p. 20.

及其他管风琴等体裁的作品,都表现出梅西安虔诚的宗教观。梅西安对人类的爱情持有自己的敏感,他借用“特里斯坦与伊索尔德”的神话表现人类之爱。梅西安曾说过:

然而,我是一个人类的存在:如同所有的人类存在,我必须有感于人间的情爱,这是在我借助于人类最伟大的爱情神话所作的三部曲里,我所要表达的,那就是,特里斯坦与伊索尔德的神话。^④

人们也许会说这个传奇是文学或音乐中所有伟大的爱以及所有伟大的爱情诗篇的象征……一种爱情是致命的、不可抗拒的、总是会导致死亡的,一种在某种程度上引起死亡的爱,因为它超越肉体——甚至心的范围——以宇宙的速度延伸出去。^⑤

他的这些话都是针对创作中的“特里斯坦”素材而言。特里斯坦与伊索尔德是著名的罗马神话诗篇,包涵了激情与毁灭、暗夜与白昼、忠诚与背叛等多种人类的情感。梅西安创作有三首体裁、规模完全不同的“特里斯坦”:第一首《阿拉维》(*Harawi*)是声乐和钢琴合奏的组歌;第二首《图朗加里拉交响曲》;第三首《五首叠歌》(*Cinq Rechants*)是为3个女高音、3个女低音、3个男高音和3个男低音而写的无伴奏合唱。梅西安醉心于大自然,热爱大自然呈现的各种景色与音响,尤其偏爱鸟歌,从少年时期即开始记录各种鸟歌的旋律,是一位真正的“鸟类学家”。在《鸟类志》、《园中之莺》、《鸟儿的小小素描》等钢琴独奏作品中,运用鸟歌突破传统音乐素材的束缚,将大自然的题材极好地融入音乐创作中。

正如本文绪论中所说,梅西安使用了相同或相似的音乐语言来对待这三个相异的主题,因此,无论面对何种题材的作品,理解与把握他的音乐语言是首要任务。梅西安在《技巧》与《论著》中均按照节奏、旋律、调式与和声的顺序来概述自己的音乐语言,本章亦采用相同的顺序阐述其音乐语言体系。

④ 连宪升:《奥利维亚·梅湘——早年生平及其音乐与人格特质》,台北:中国音乐书房,1992年,页56。

⑤ 克洛德·萨米埃尔记录、陈来译:《梅西安答客问》,《国外音乐资料》第35辑,1986年,页12。

第一节 理性化的节奏系统

从古至今、从中到西,对节奏有着无数的阐释,梅西安在《论著》第一册中借用历史上出现的节奏释义,例如柏拉图(Plato)的“节奏是运动的排序”、孔子的“音乐即是节奏”^⑤等论点,在近20种节奏定义中逐步阐发了他对节奏的深刻认识。1958年梅西安于布鲁塞尔会议的演讲中说道:“节奏的研究必须从时间开始,我在巴黎音乐学院对我的学生尝试了好几年有关‘音长哲学’(Philosophie de la Durée)的教学,经常告诉他们周围时间的观念,包括星星‘无限长’的时间,山‘很长’的时间,人类‘一般长’的时间,昆虫‘很短’的时间,原子‘太短’的时间等等,以上这些时间都代表了各个生命的长度,这些代表的长度也都在我们的理解中代表了极大的不同。我也对我的学生提出了人类共居的时间各自不同,生理时间、心理时间等。”^⑥

梅西安以古今的东西方节奏理论为基础,把节奏与时间紧密结合在一起,在循环(recurrence)、不可逆行(irreversibility)、对称(symmetry)的关系中,不断探索出自己的一套节奏生成系统。以下将从节奏的基本素材以及生成系统两个方面,探寻梅西安音乐语言体系中节奏技法的相关特点。

一、节奏基本素材

节奏是音乐中最具活力的因素。梅西安突破传统的节奏观念,将希腊节奏、印度节奏,甚至鸟歌、矿物领域等音乐之外的节奏运用到创作中,大大拓展了节奏的来源,这些不断丰富的节奏基本素材,成为梅西安创作的坚实基础,并与他的创新技术理念相结合,打造了理性化的节奏系统。

1. 希腊节奏

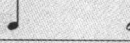
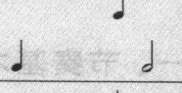
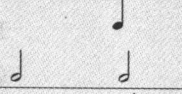
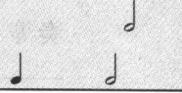
希腊节奏是由扬(—)与抑(∪)两种基本元素构成,且一个扬(长)节奏等于两个抑(短)节奏。为简明计,这里总括梅西安在《论著》第一册中

⑤ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII), Paris: Le-duc, 2002, p. 41.

⑥ 转引自戴维后:《梅湘的音乐——分析〈时间的色彩〉》,台北:全音乐谱出版社,1990年,页75。

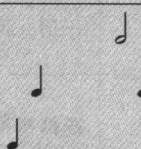
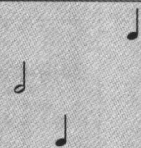
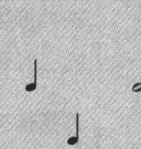
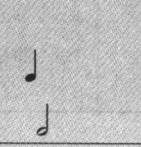
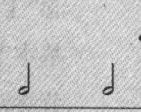
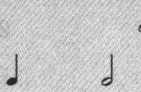
谈及的希腊节奏理论,以 1 个四分音符等于 1 个短音符,1 个二分音符等于 1 个长音符,笔者整理制成《希腊节奏表》(见表 2.1)。

表 2.1 希腊节奏表^③

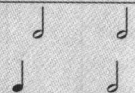
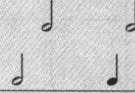
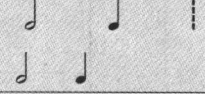
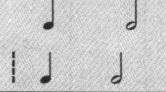
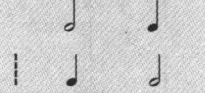
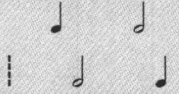
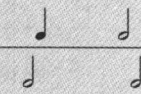
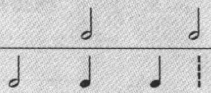
拍数		名称	法文名称	节奏形式	
				希腊格律符号	现代记谱形式
二拍子		抑抑格	Pyrrhique (ou Parnambe)	U U	
三拍子		扬抑格	Trochée (ou Chorée)	— U	
		抑扬格	Iambe	U —	
		三音步	Tribraque	U U U	
四拍子		扬扬格	Spondée	— —	
		扬抑抑格	Dactyle	— U U	
		抑抑扬格	Anapaste	U U —	
		四音步	Procéusmatique	U U U U	
		抑扬抑格	Amphibraque	U — U	
五拍子	I 类	抑扬扬格	Baccchius (ou Bachée)	U — —	
		扬抑扬格	Amphimecre	— U —	

③ 根据梅西安《论著》第一册页 73—81 整理完成(Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tome I, Paris: Leduc, 1994)。

(续表 I)

拍数		名称	法文名称	节奏形式	
				希腊格律符号	现代记谱形式
		反抑扬扬格	Antibacchius	— — U	
	II 类	三抑一扬 I	Péon I	— U U U	
		三抑一扬 II	Péon II	U — U U	
		三抑一扬 III	Péon III	U U — U	
		三抑一扬 IV	Péon IV	U U U —	
六拍子		扬扬抑抑格	Ionique majeur	— — U U	
		抑抑扬扬格	Ionique mineur	U U — —	
		三扬音步	Molosse	— — —	
七拍子		三扬一抑 I	Épitríte I	U — — —	
		三扬一抑 II	Épitríte II	— U — —	

(续表 II)

拍数	名称	法文名称	节奏形式	
			希腊格律符号	现代记谱形式
	三扬一抑 III	Épitríte III	— — U —	
	三扬一抑 IV	Épitríte IV	— — — U	
复合拍子	扬抑扬抑格	Ditrochée	— U — U	
	抑扬抑扬格	Diiambe	U — U —	
	扬抑抑扬格	Choriambe	— U U —	
	抑扬扬抑格	Antipaste	U — — U	
	抑扬扬抑扬格	Dochmius	U — — U —	
	四扬音步	Dispondée	— — — —	
	扬抑抑——三 扬一抑格	Dactylo-Épitríte	— U U U — — —	

梅西安以这些希腊节奏模式作为基本素材,结合多种节奏生成方法予以变形。希腊节奏扩展了梅西安节奏的来源,事实上,希腊节奏在“观念”上对梅西安产生了更大的影响,希腊节奏具有较强的流动性,在保持基本节奏特征的基础上,常可以有自由处理的余地,这些均与梅西安的节奏观念相一致。

2. 印度节奏

印度是一个具有悠久历史和古老文化的多民族国家。在漫长的历

史发展过程中,它博采波斯、阿拉伯等外来音乐文化之精华,逐渐形成了独具一格的印度音乐文化体系。印度音乐与宗教、神话及传统的哲学观念紧密相连,从梅西安与塞缪尔的一段对话中可以看出他被这种异域文化深深地吸引着。

塞:你是不是还有未曾到过的国家,但却是你梦想着的?

梅:啊!是的,有一个国家我一生都梦想着它,那就是印度,而我却从来没有去过,因为那里太困难了……

塞:因为在你体内蕴涵着某种程度的印度文化,此外……,你研究过沙楞加德瓦的作品。

梅:的确,我甚至阅读过《奥义书》(Upanisad)、《薄伽梵歌》(Bhagavad-gita)和所有这类的书籍,为的是要解释印度的塔拉(Deçī-tala),古代印度的地方性节奏。我没有别的选择,因此我和那里的人民非常亲近。^⑤

梅西安深爱着印度音乐文化,从中汲取创作的“养料”。在印度传统音乐理论中,拉格(音高)和塔拉(节奏)是两大基本要素。梅西安《技巧》第二章简单谈及印度节奏的运用,第八章第五节中指出了印度旋律的运用。关于印度旋律的使用将在本章第二节中进一步探讨,在此仅涉及印度节奏的问题。

(1) 塔拉(Deçī-Tālas)

塔拉(Tāla),广义上是印度人对节奏、节拍的总称,“Deçī”是省区的意思,“Deçī-Tālas”意指古印度不同省区的节奏。印度音乐中的节奏、节拍体系十分复杂,一个节拍周期最少3拍,最多则达128拍,常用的约有15到20种左右。狭义的塔拉指的是一个基本计数时间,一个周期,通常分割产生再分计数时间,这才是实际的节拍单位。如14拍、16拍的节拍还要再分为四个部分,14拍可分为3+4+3+4,16拍可分为4+4+4+4,也可分为8+8,而8拍又可细分为3+2+3或3+3+2或5+3等。^⑤实际演奏时,音乐旋律一边合着塔拉,一边错开,往往形成切分,使旋律与塔拉(节奏、节拍)之间产生微妙的变化对比关系。无论是演奏者还是听众,都经常倾情于塔拉,从而使音乐增加了许多乐趣。

⑤ 连宪升:《奥利维娅·梅湘——早年生平及其音乐与人格特质》,页98。

⑤ 中国大百科全书出版社编辑部编:《中国音乐大百科全书·音乐舞蹈卷》,北京:中国大百科全书出版社,1984年,页823。

13 世纪的印度理论家沙楞加德瓦(Sharngadēra)整理、归纳了一份有 120 种塔拉的目录(见附录四),这些塔拉广泛地运用在印度音乐的即兴演奏中,系由若干在音乐中循环出现、固定不变的节奏组合而成,它们或以手击拍,或用打击乐器演奏,是印度音乐的节奏基础。梅西安以塔拉作为重要的节奏素材,与自己的时值不规则增、减,以及不可逆行节奏、随机节奏组合等原则相配合加以运用,印度的节奏体系以此对梅西安的节奏手法产生了相当的影响,在梅西安各个时期的作品中,印度节奏都扮演了不可或缺的角色。可以说,梅西安对印度节奏的认识,是西方作曲家中所罕有的。

塔拉可以与札提斯(jātis)^⑤相结合进行运用,从而构成梅西安提到

表 2.2 塔拉与札提斯结合运用表

		札 提 斯				
		Noms des 5 Jātis				
塔 拉	Noms des 7 Tālas	Tīshra	Chaturūshra	Cūndh	Mīshra	Sankīrna
	Dhruva	3 2 3 3 ♩ ♩ ♩ ♩	4 2 4 4 ♩ ♩ ♩ ♩	5 2 5 5 ♩ ♩ ♩ ♩	7 2 7 7 ♩ ♩ ♩ ♩	9 2 9 9 ♩ ♩ ♩ ♩
	Mātsya	3 2 3 ♩ ♩ ♩	4 2 4 ♩ ♩ ♩	5 2 5 ♩ ♩ ♩	7 2 7 ♩ ♩ ♩	9 2 9 ♩ ♩ ♩
	Rūpaka	3 2 ♩ ♩	4 2 ♩ ♩	5 2 ♩ ♩	7 2 ♩ ♩	9 2 ♩ ♩
	Jhampa	3 1 2 ♩ ♩ ♩	4 1 2 ♩ ♩ ♩	5 1 2 ♩ ♩ ♩	7 1 2 ♩ ♩ ♩	9 1 2 ♩ ♩ ♩
	Triputa	3 2 2 ♩ ♩ ♩	4 2 2 ♩ ♩ ♩	5 2 2 ♩ ♩ ♩	7 2 2 ♩ ♩ ♩	9 2 2 ♩ ♩ ♩
	Atatāla	3 3 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩	4 4 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩	5 5 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩	7 7 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩	9 9 2 2 ♩ ♩ ♩ ♩
	Ekatāla	3 ♩	4 ♩	5 ♩	7 ♩	9 ♩

⑤ 关于札提斯,由于笔者有待于对印度音乐知识的进一步掌握,因此在这里未能得出具体的解释。

的卡纳提克(Karnâtic)理论。梅西安给出了7个塔拉与5个札提斯在Karnâtic理论中相互结合的实例,见表2.2^{⑤7}。

表2.2中梅西安同时用“数”标示出节奏,从本质上说,节奏就是数的组合。纵向是7个塔拉的节奏形态,横向是7种塔拉与5种札提斯相结合后的变体,5种札提斯从左至右具有不断增值的规律。塔拉与札提斯的结合,使节奏在某一原型的基础上得到数理性的扩展。

(2) 嘎纳(Gâna)

这是梅西安从乔安尼·格卢塞特(Joanny Grosset)的《印度音乐史》(*Historie de la musique de l'Inde*)中概括出的印度节奏。如表2.3所示,印度节奏中有8种音节:ma, ya, ra, sa, ta, ja, bha, na,它们分别表示八组不同的延时,每一组均由三个节奏延时组成,其中的节奏形态与希腊节奏相同,亦是由长(guru, S = ♩)、短(laghu, | = ♩)两种节奏组成。任意2~7个音节都可以随意组合成为一种节奏形式。

表 2.3 八种音节节奏表^{⑤8}

名称	印度记谱	现代记谱
ma	S S S	♩ ♩ ♩
ya	S S	♩ ♩ ♩
ra	S S	♩ ♩ ♩
sa	S	♩ ♩ ♩
ta	S S	♩ ♩ ♩
ja	S	♩ ♩ ♩
bha	S	♩ ♩ ♩
na		♩ ♩ ♩

(3) 泰戈尔(Tagore)

泰戈尔(1861~1941年)为印度著名诗人,同时又是一位音乐家,

^{⑤7} Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome I), Paris: Leduc, 1994, p. 331.

^{⑤8} 根据梅西安《论著》第一册页260—261整理完成(Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tome I, Paris: Leduc, 1994)。

1913年获诺贝尔文学奖。他的歌诗(song-poems)分成两个节段(strophe);*sthay*和*antar*。*Sthay*由A(短小的叠歌)+B(短小的对歌)+A(叠歌)+C(长的对歌)+A(叠歌)构成,^⑤*antar*由A(短小的叠歌)+B(短小的对歌)+A(叠歌)+C(长的对歌)+A(叠歌)+D(非常长的对歌)+A(极弱的叠歌)构成。^⑥事实上,泰戈尔的音乐并不是纯粹的印度音乐,而是融合古印度音乐、欧洲音乐以及孟加拉流行音乐而形成的印度音乐。梅西安的音乐更多是在音乐结构上受到泰戈尔的影响。

3. 音乐之外的节奏

“音乐之外的节奏”可以有很广的覆盖面,梅西安在《论著》第一册具体列出8种音乐之外的节奏:(1)自然界的噪音(*bruits de la nature*);(2)鸟歌(*chant des oiseaux*);(3)矿物界(*règne minéral*);(4)植物界(*règne végétal*);(5)动物界(*règne animal*);(6)舞蹈(*danse*);(7)语言与诗歌(*langage et poésie*);(8)造型艺术(雕塑艺术 *arts plastiques*)。这些是梅西安给出的狭义的“音乐之外的节奏”,创作整合期以来,在钢琴独奏作品中出现了大量为模仿鸟歌而使用的节奏形态。其他的节奏模式在作品中的使用特点不在本文研究之列。

希腊节奏、印度节奏、音乐之外的节奏组成了梅西安音乐创作的节奏素材,他应用这些节奏的目的并非要在作品中体现希腊或印度风格,而是以这些丰富的节奏素材为基础,结合他独有的理性、随机节奏生成系统,构建起他的个性化节奏模式。

二、理性节奏生成系统

所谓“理性节奏生成系统”,意指梅西安按照一定的逻辑关系,将某一节奏模式进行处理的独特手法。在该生成系统中,一方面既有以定性思维控制的节奏关系,如不可逆行节奏、节奏时值增减、节奏持续与卡农等;另一方面,还有以量化的数理关系控制下的节奏生成,如对称排列置换等。当然,此处的定性与量化的节奏思维模式并不能截然分开。

“不可逆行节奏”,它“无论由右往左读谱,还是由左往右读谱,它们

^⑤ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome I), p. 338.

^⑥ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome I), p. 338.

的时值次序都保持一致”^{⑥1}。不可逆行节奏,两端的时值相同,中间的时值自由,并且中间的时值是共有的中心时值(valeur centrale commune)。梅西安不可逆行节奏技法的形成与“数字回文”(nombres palindromes)、魔方(carrés magiques)、基督魔方(carrés magiques chrétien)有着较为密切的渊源关系。

数字回文,是数字排列上的一种特有形式,它具有对称的特点,从左至右与从右至左的数字排列是相同的,例如“123454321”。梅西安在《论著》第二册中用 $123456789 \times 99999999$ 得出 1234567887654321 的回文数字。^{⑥2} 尽管在这里梅西安的计算是错误的(应为 12345678776543211),但这却更说明了梅西安对数字回文的兴趣,他运用此算式的目的在于得到数字回文而不是算式本身。

魔方,是一个正方形的表格,如图 2.1 所示,它的纵向、横向与斜向的数字相加,其结果是相同的(均为 15),数学上又称为“矩阵”(matrix)^{⑥3}。

图 2.1

2	9	4
7	5	3
6	1	8

梅西安在《论著》第二册中使用图 2.2 所示的矩阵来描述魔方。^{⑥4}

图 2.2

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

梅西安谈到它的纵向、横向以及斜向相加,其和均为 34,并列示出了

⑥1 Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), Paris: Leduc, 1944; vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, Paris: Alphonse Leduc, 1956, p. 20.

⑥2 Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II), Paris: Leduc, 1995, p. 16.

⑥3 Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 17.

⑥4 Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II), p. 17.

它的多种排列及逆行形式。从历史观点看,这个数字魔方首次出现于 14 世纪的意大利,^⑤大约在 1 个多世纪之后,卢卡·帕西利(Luca Pacioli)在他的《数字的魔力》(*De viribus quantitatis*)中再次提到这个数字魔方。除了梅西安给出的多种排列形式之外,还有隐含的对称特点,例如将左上方与右下方呈对角关系的两个数字相加,即 $16+1=17$,将中间呈对角关系的两个数字相加,即 $10+7=17$,除此之外还有 $3+14=17$, $2+15=17$ 等等,它们的总和都是 17,而 17 正好是总和 34 的一半。

基督魔方^⑥,又称为 SATOR 魔方(见图 2.3),最早写于庞培(Pompeii,意大利古都)的一面墙上。^⑦它是由一些字母而不是数字组合而成,如果从左至右排列这些字母,会得到这样的句子:SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS,逆序会得到同样的句子。这个句子的意思是 Arepo the sower holds the wheels with his work. ^⑧

图 2.3

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

数字回文、魔方以及基督魔方的概念,激发了梅西安不可逆行节奏观念的形成。不可逆行节奏可以在某一种基本模式的基础上,不断扩充发展。以下使用梅西安在《技巧》中列举的不可逆行最简单的例子^⑨作为节奏核心细胞,可以在节奏的两端,通过添加不同时值的节奏不断扩展下去,见例 2-1。

^⑤ Paolo dell'Abbaco 的论文中首次描述。Paolo Caressa, "The SATOR Magic Square", 2002, <<http://www.math.unifi.it/~caressa/math/sator.html>>.

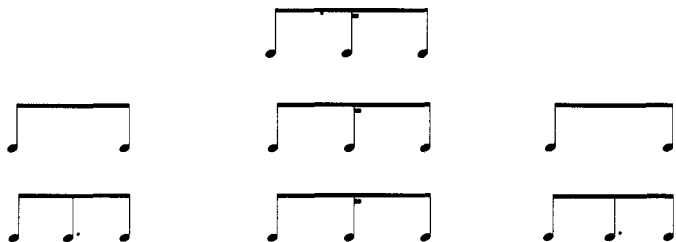
^⑥ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II), p. 19.

^⑦ Paolo Caressa, "The SATOR Magic Square", 2002, <<http://www.math.unifi.it/~caressa/math/sator.html>>.

^⑧ <<http://www.math.unifi.it/~caressa/math/sator.html>>, 对于本句至今尚难找到确切的中文对译,容笔者日后再行研究。

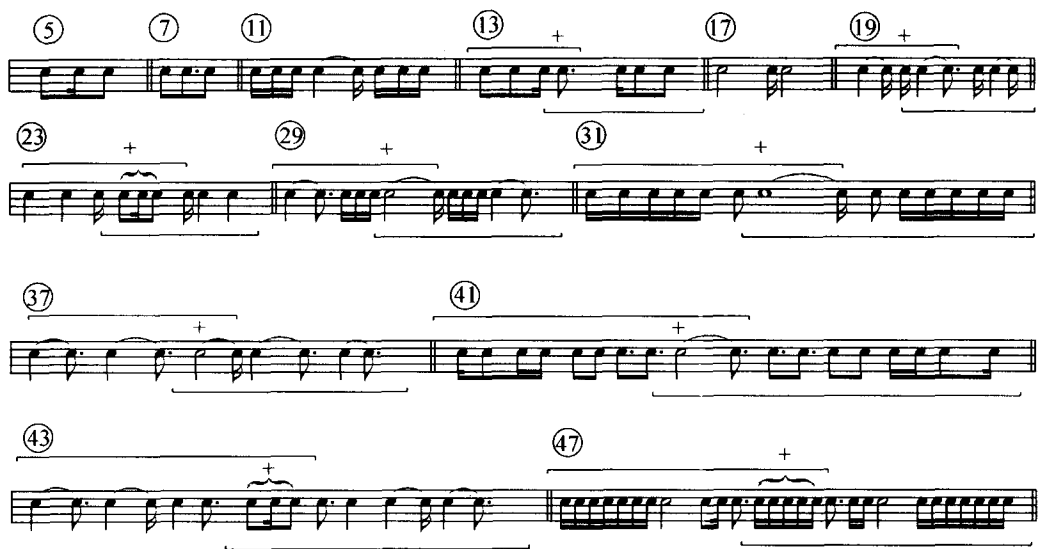
^⑨ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, Paris: Leduc, 1944, 页 4, 例 30。

例 2-1



不可逆行节奏可利用其节奏本身进行扩展,亦可运用卡农手法,在不同的声部之间形成错落的节奏层次。通常他还将不可逆行节奏与喜爱的素数联系在一起使用,见例 2-2^⑦,在这里,梅西安列示出 18 种素数的节奏形态,其中均用上、下括号表示出了两端对称的节奏部分,用“+”表示出中间时值部分,它们均是不可逆行节奏。梅西安把“数”与“节奏”紧密结合起来,在他看来“数即是节奏,节奏即是数”,因此我们在分析梅西安的作品时,可以将节奏转化为数字进行逻辑性的分析。

例 2-2



^⑦ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II), p. 29.

“增减时值节奏”(Augmentations et Diminutions)是梅西安受到约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach)的启发而运用的一种节奏发展技法。^⑦但梅西安与巴赫的节奏划分出发点是有区别的,巴赫使用2倍、4倍等简单的节奏比例关系,梅西安在此基础上加以发展,使用了 $1/2$ 、 $1/3$ 、 $1/4$ 等更为复杂与细致的节奏比例关系。关于这一节奏技法,梅西安根据第58号印度节奏所给出的《增减时值节奏表》为我们提供了最好的说明(见表2.4)。

⑦ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 18.

表 2.4 梅西安增减时值表⁷²

Tableau de quelques formes d'augmentation ou diminution d'un rythme	
Augmentation	Diminution
a) ajout du quart des valeurs;	a) retrait du 5° des valeurs;
b) ajout du tiers des valeurs;	b) retrait du quart des valeurs;
c) ajout du point; (ou ajout de la moitié des valeurs)	c) retrait du point; (ou retrait du tiers des valeurs)
d) augmentation classique(ou ajout des valeurs à elles-mêmes)	d) diminution classique:(ou retrait de la moitié des valeurs)
e) ajout du double des valeurs;	e) retrait des 2/3 des valeurs;
f) ajout du triple des valeurs;	f) retrait des 3/4 des valeurs;
g) ajout du quadrup- le des valeurs;	g) retrait des 4/5 des valeurs;

表 2.4 中,第 58 号印度节奏本身即是不可逆行节奏,以其为原型进行了八分音符、十六分音符等不同时值的精确增减(左边一栏是 7 种增值节奏形态,右边一栏为 7 种减值节奏形态),以左边一栏的 7 种增值节奏形态为例,具体观察它们的关系:

a	b	c	d	e	f	g
$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	1	2	3	4

“a”中第 2 小节是第 1 小节的 $\frac{1}{4}$ 倍关系增值,“b”中第 2 小节是第 1 小节的 $\frac{1}{3}$ 倍关系增值,以此类推。梅西安使用了更为细小的节奏增减值关系,同时梅西安也运用不精确节奏时值增减的手法。“不精确节奏时值增减”意指不严格的节奏增减值,例如在两个节奏中,只将其中一个节

⁷² Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II), p. 49.

奏加以扩张,而另一个节奏没有变化,这即是一种不精确的节奏增值,梅西安认为这种方法“可以制作出比固有意义的扩张与减缩更富有变化的节奏”^③,且这是他独有的节奏技巧。

“持续节奏”(Pédale rythmique)即是将某节奏群(groupe)不断地持续重复出现。它类似“固定音型”(ositnato),无论与之同时出现的其他声部如何变化,它始终没有改变。持续节奏通常可以与旋律的持续、和声的持续配合使用,构成持续音群(Group-pédale),从而形成一种受理性控制的复杂音响。这就如同数学中数字的排列组合一样,可以带来超乎人想象的变化形式。

“复合节奏”是在不同声部之间构成的节奏形式,它通过二、三或更多不同节奏的声部叠置而成。复合节奏可以由不等长节奏的叠置、原型节奏与其增值或减值节奏的叠置、原型节奏与逆行节奏的叠置等不同组合形式构成。“卡农节奏”是复合节奏中的特殊形式,梅西安的卡农节奏包括:严格卡农节奏、添加附点节奏的卡农、不可逆行节奏卡农、持续节奏卡农、语言性节奏卡农等。^④

梅西安借助戏剧来解释“角色节奏”(personnages rythmiques)的表达方式。假定一幕戏,舞台上有三个人物,第一个人主动“攻击”,第二个人被动“挨打”,第三个人旁观其冲突而不介入,这三个人物可相互关联,亦可没有任何关联。同样,三种不同的节奏可以角色化,可以比作舞台上的三个人物,通过增值、减值与保持不变三种不同的方式进行转型,也可以同时叠置在一起。梅西安是在分析了斯特拉文斯基《春之祭》(*The Rite of Spring*)中的《神圣之舞》之后,得出了角色节奏的节奏手法。

不可逆行节奏、增减时值节奏、持续节奏、复合节奏、卡农节奏以及角色节奏,都是梅西安特定的节奏技法,它们是组织、发展节奏基本素材的手法,这些手法有固定的结构理念,既可单独使用,也可结合使用,例如不可逆行节奏可以与“素数”相结合,依靠数理关系控制不可逆行节奏。除此之外,梅西安还有一种重要的节奏创新技巧,即对称排列置换(permutations symétriques)。

③ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 19.

④ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II), p. 61.

数学中“阶乘”的定义是:设 n 为自然数,则 n 的阶乘等于 $1 \times 2 \times 3 \times \cdots \times n$,称为 n 的阶乘。^⑦梅西安的对称排列置换是根据数学中的阶乘而来的。如果有 2 个不同的时值,则它们有 2 种不同的排列置换方式,如果有 3 个不同的节奏,则它们有 6 种不同的排列置换方式,以此类推。梅西安手稿^⑧(图 2.4)中的文字,简明扼要地解释了这种节奏技法。

图 2.4

4 durées chromatiques:

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$
1 2 3 4

je les lis du centre aux extrêmes, deux par deux, de droite à gauche:

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$
3 2 4 1

je numérote le résultat de 1 à 4:

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$
1 2 3 4

et je le relis dans l'ordre 3, 2, 4, 1:

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$
3 2 4 1

je numérote le résultat de 1 à 4:

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$
1 2 3 4

et je le relis dans l'ordre 3, 2, 4, 1:

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$
3 2 4 1

Mais voici venu au chromatisme de départ.

Je n'ai trouvé que 3 continuïtés au lieu de 24, c'est normal
la permutation de 4 durées.

⑦ 王连祥编著:《数学手册》,北京:中国科学院数学研究所,高等教育出版社,1977年,页9。

⑧ 转引自戴维后:《梅湘的音乐——分析〈时间的色彩〉》,页37。

梅西安将 4 种不同音长的时值分别标示为 1—2—3—4, 将它们始终按照 3—2—4—1 的顺序依次进行置换, 即将第一次置换后得到的节奏, 重新作为新的 1—2—3—4, 再进行 3—2—4—1 的顺序排列, 依此类推, 即可得到以下的顺次。它只有 3 种排列的可能性, 第 4 种即与第 1 种完全相同, 与有限移位调式一样, 它也具有一种“不可能性魅力”。

1	2	3	4
3	2	4	1
4	2	1	3
1	2	3	4

4 个不同的数字, 它们可以有 24 种不同排列的可能性 ($4! = 24$), 而每增加 1 个新的单位, 排列的可能性就会有庞大的扩张, 例如 $5! = 120$; ... $12! = 479001600$ 等等。梅西安使用对称排列置换的手法, 使数字阶乘所可能得到的天文数字大大减少, 完全是在他的理性控制下得出不同程度的“不可能性”, 这样产生节奏系列的做法新颖, 从数字的角度, 它完全是一种量化处理节奏的思维模式。对称排列置换, 是梅西安重要的节奏创作技巧, 梅西安在《论著》第三册中, 利用很长的篇幅, 阐述与分析了这种技巧模式。

1949 年创作的《四首节奏练习曲》(1949~1950) 已经让我们看到了对称排列置换这种创作观念的萌芽, 在《火之岛 II》中初步试验了这种手法, 在《时间的色彩》(1959) 中该技法发展成熟, 有了更全面的应用。其后在《七首俳句》、《我主耶稣基督之变形》(*La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*) 以及歌剧《阿西斯的圣法兰索瓦》等作品中均用到了这种技法。

三、随机节奏生成系统 (Valeurs irrationnelles)

“随机节奏生成系统”, 对应于理性节奏生成系统, 意指梅西安通过非方整性的节奏手法, 打破传统的节奏律动, 从而产生一种无节拍或多变的节奏效果。梅西安在作品中通过不规则再分时值, 如三连音、五连音等, 或采用在重拍位置上连线的加入改变节拍强弱规律, 或采用无节拍或复杂节拍的频繁转换等方式, 使人们不可能按照正常的节拍规律精确把握节奏关系 (见例 2-3)。

例 2-3

a)

b)

Chouette Chevêche
Modéré (♩=88)
(miaulé)

例 2-3a 所示,右手声部采用十连音的节奏细分(10 pour 8),左手采用六连音的节奏细分(6 pour 4),这是梅西安常用的随机节奏形式之一。例 2-3b 所示,是小猫头鹰(Chouette Chevêche)的鸟歌音调,它的右手声部在音高方面严格采用 C 大调七声音阶的级进形式,在节奏方面则采用九连音的节奏细分(9 pour 8),左手声部在音高方面严格采用 $\sharp F$ 五声音阶的级进形式,即 $\sharp F-\sharp G-\sharp A-\sharp C-\sharp D$,在节奏方面则采用七连音的节奏细分(7 pour 8),并且明显地右手声部全部使用钢琴上的白键音符,左手声部则全部使用黑键音符,两手加在一起完全使用了 12 个半音,这亦是梅西安后期创作中常使用的技法形式之一(本文第七章将有详细阐述);第 2 小节是第 1 小节向下方纯四度的严格移位。在这里,梅西安的随机节奏与鸟歌的素材结合在一起。随机节奏打破了传统节奏中的规则律动,给人以多变的节奏感受。

梅西安同时在《论著》第二册中,通过分析德彪西——拉威尔——瓦列兹(Edgard Varèse)——若利韦(André Jolivet)——布列兹(Pierre Boulez)——施托克豪森(Karlheinz Stockhausen)的作品来说明随机节奏手法,指出了多种随机节奏生成方法。

四、关于节奏的记谱法

梅西安在《技巧》第七章中谈到了他使用的四类记谱法。第一类记谱法中节奏时值用精确的方法记写,但既无小节,也无节拍,只保留小节线用以标示段落并终止临时变音记号。第二类记谱法适用于管弦乐队作品,当所有的演奏者演奏相同的节奏时,这些节奏被置入常规的小节当中,因此使用节拍的频繁变化进行记谱。第三类记谱法(见例 2-4)与第二类记谱法有一定的共性,即也适用于管弦乐队作品,所不同的是当所有的演奏者演奏相同的节奏时,这些节奏却不被置入常规的小节当中,而使用简短的小节来划分,并在每小节的开头写上数字以示小节的拍数,有时使用例 2-4^⑦中乐谱上方的节奏记号辅助读谱。

例 2-4



例 2-4 中“□”表示 ♩, ▢ 则表示 ♩, △ 表示 ♩ 等,这些节奏记号的使用需要演奏者与指挥的协调努力,它可使作曲家写出最困难的节奏。第四类记谱法是在最初的创作构思基础之上,使用切分音等手法,配合连线、强弱记号等,将音符嵌入常规的小节之中。此时,连线、强弱记号等辅助性手法显得尤为重要,演奏者只有认真遵守这些辅助性乐谱符号的提示,才能正确表达原作的意图。这种记谱法虽有时与作曲家的节奏观念有所抵牾,但却与演奏者的读谱习惯达成一致。

梅西安的节奏语言,以希腊节奏、印度节奏、音乐之外的节奏为素材,与不可逆行节奏、增减时值节奏、持续节奏、复合节奏、卡农节奏、角色节奏以及对称排列置换等节奏生成技法相结合,将理性与随机观念相协调,共同构建起了一个完整的节奏系统。梅西安是一位善于运用节奏的作曲家,他在节奏方面的独创,不仅熔铸于他独特的音乐之中,更开启、影响了一批作曲家的创作思维。

^⑦ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, p. 11, 例 66。

第二节 多样化的旋律技法

梅西安认为：“旋律至高无上！旋律是音乐最高贵的要素，它是我们探索追寻的首要目标。”^⑧ 尽管旋律可以有多样性的解释，尤其是随着 20 世纪的音乐创作呈多元化趋势，旋律内涵不断扩展，甚至成为可以容纳“音高”、“音长”、“音质”的复合概念，然而在此所要讨论的问题则主要立足于狭义的旋律概念，即音高方面的技法特点。

一、旋律基本素材

梅西安使用的旋律基本素材，概括起来有特性旋律音调、印度拉格、素歌、民歌与鸟歌等几个方面，它们与梅西安的旋律削减、音高换位、音域改变等旋律发展手法相配合，共同组成了梅西安多样化的旋律世界。

1. 动机生成系统

梅西安对于音程有自己独特的见解，在《技巧》中他谈到喜用的音程分别是：增四度下行(例 2-5a)、大六度下行(例 2-5b)以及迂回的半音音型(returning chromatic formulas, 例 2-5c)。

例 2-5



其中大六度下行是调性音乐的常用旋律形态，梅西安也曾提到它是莫扎特喜欢使用的旋律音程，^⑨ 而增四度、半音在他的旋律中占有极其重要的地位。在音高的历史演进过程中，旋律的进行贯串于从不稳定到稳定、不协和到协和的“解决”之中。巴托克、德彪西、斯克里亚宾等 20 世纪作曲家常将三全音作为作品结构的重要框架。在各种音程中，三全

^⑧ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 31.

^⑨ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 31.

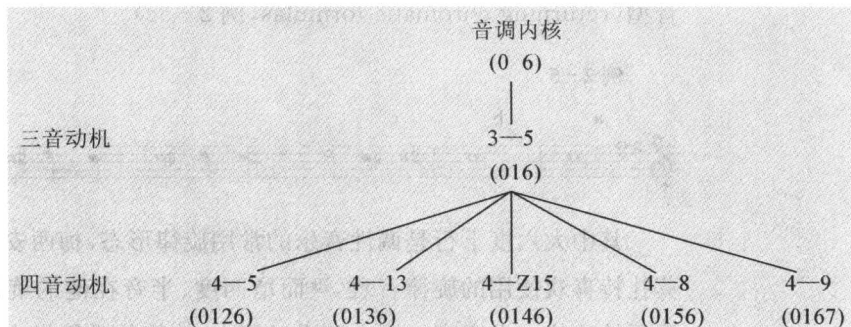
音(增四或减五度)带有明显的中立色彩,与半音同为不协和的音程。

主观地看,虽然时代发展和生理听觉等因素,使人难以对两音之间的协和程度订出一个标准的划分数据,但相距最近的两音结合产生的“碰撞”带给人们的“刺激”效果却是客观存在的,这就是小二度的“物理属性”带来的“生理效应”。在音乐中,从纵向上讲,小二度作为和声音程时,是最不协和的音程;从横向上讲,小二度作为旋律音程时,则可以产生富于动力的效果。这两种情况足以说明小二度在音乐中的紧张度与表现力。

三全音,在中古时期被音乐理论家们称为“音乐中的魔鬼”,而在 20 世纪以来的音乐创作中,作曲家们为了达到摧毁古典调性的目的,三全音以其中立色彩而备受偏爱。从等分的观念来看,三全音是八度等分的两个极限单位,在移位关系上它可以产生特殊的效果,梅西安七种有限移位调式的第一移位形式,都含有以 $C-F$ (三全音)的等分关系。

梅西安旋律中喜欢使用小二度与三全音,存在着以(0,6)为核心内核,^⑧进而辐射至三音、四音以至更多音集合的旋律素材。在三音动机中,以梅西安最喜爱使用的音程——增四度与半音构成的 3—5(0,1,6)为典型的动机形态,它是梅西安的动机内核。

图 2.5 梅西安动机生成系统



3—5(0,1,6)是造成纯五度与三全音叠合的特殊音高组合。纯五度是传统调性的决定性因素,而三全音的加入,则形成了悬浮状态的调性,即调性的游移。它可以在音响上形成与传统音乐的区别,是 20 世纪作曲家较多使用的音乐动机。3—5 作为梅西安音乐作品的动机内核,不仅在横向、纵向的音高组合上,更在远距离核心音高的关系上起到重要

^⑧ 运用阿伦·福特(Allen Forte)集合理论中的整数标记法(integer notation)。

的控制作用。以3—5作为“源头”，进一步扩展下去，在四音动机中，列出包含(0,1,6)的原型集合，以此扩展下去，可以构成梅西安“动机生成系统”(见图2.5)。该动机生成系统犹如网络一般渗透在音乐作品中，它虽然在理论上可以继续扩展到五音、六音以至更多音的动机，但本文将其限定在更具浓缩性与标志性的三音与四音动机范围内，并将在进一步的作品分析中加以验证。

2. 印度拉格

如前述，梅西安深爱印度音乐文化，从中汲取了创作的养料。在印度音乐理论中，拉格(Rāga)是音高方面的基本要素。拉格这一音乐术语最早出现于公元6世纪马坦格的著作《浩瀚的地区音乐》中，书中用拉格一词来取代以前的音阶、调式。拉格一词源自梵语的词根 rani，它有多种含义：色彩、曲调、歌、乐趣、情绪等。

拉格的理论是印度音乐传统所独有的。《格罗夫音乐词典》中说：

拉格可以通过强调“音阶”(Scale)和“音调”(Tune)两方面进行界定。……拉格也可以根据其音级的连续性所形成的旋律型进行描述。

对于一个拉格的辨识，可以按照抽取部分的不同顺序，以其一个或更多的不同因素开始：包括音程结构(intervallic structure 或 scale-type)，主要的和短暂的音高，特定的装饰一个或更多音级的方式，特性动机，特性音域或速度等。这些因素依次根据两种对比的可能性而被确定：两个拉格可以具有相同的音程结构但具有不同的主音或特性动机；另外两个拉格可以分享建立在不同音程上的相同旋律外形。有时一组拉格可以分享一些与众不同的共性旋律材料，同时，每一个独立的拉格又具有它自身可辨别的性质。^⑩

印度著名音乐学家彼·查·戴维在《印度音乐概论》一书中对拉格是这样解释的：“拉格是一种旋律的程式，它是以许多传统公认的规律为根据的一个核心。这些规律在实际表演中被即兴改变、发展和华彩化，从而抽引出旋律胚胎中孕育着的种种可能性。”^⑪

^⑩ Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, London: Macmillan Publishers Limited, 2000, p. 178.

^⑪ 陈露茜：《印度的传统音乐》，《音乐研究》1989年第4期，页94。

因此,“拉格”可以概括为旋律程式,它包含有一定的音阶、特定的音程结构、音调的装饰等特点。梅西安在《技巧》中写道:

印度音乐充满了奇异、珍贵、令人无法预料的旋律轮廓线,印度民间的即兴演奏者便是依照拉格的规则,重复演奏这些旋律轮廓线,并且加以变化。

下面是两个令人着迷的例子,它们都结束于几个重复的音:^③

例 2-6



梅西安一方面表达了他对印度音乐的喜爱,同时又从拉格中提炼出一些十分有特点的旋律音型,并且使用“同音重复的结音”。梅西安只在《技巧》中用了极少的笔墨谈到拉格充满奇异、珍贵、令人无法预料的旋律轮廓线,以及拉格与附加时值的运用,而在《论著》中则没有再提到拉格。

3. 素歌、民歌与鸟歌

梅西安认为,素歌是“珍贵而富于表情之旋律轮廓线的无穷矿源”^④,在与塞缪尔谈及《天堂的色彩》(*Couleurs de la Cité Céleste*)中素歌的应用时说道:

我继续应用素歌是因为素歌中包含了许多非凡的旋律。我选择了4种哈利路亚(alleluia):圣灵降临节(Pentecost)之后第八个星期日的哈利路亚;复活节(Easter)之后第四个星期日的哈利路亚;奉献仪式(Dedication)的哈利路亚;圣餐仪式(Holy Sacrament)的哈利路亚。^⑤

在选择好素歌的原型之后,不断与自己的作曲技巧——例如附加节

③ 梅西安著、连宪升译:《我的音乐语言技巧》,台北:中国音乐书房,1992年,页i(序)。

④ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 33.

⑤ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, pp. 139-140.

奏、不可逆行节奏等相结合,改变原有中古调式感,而将其纳入有限移位调式体系中,梅西安素歌的应用是一个不断变形的过程。

素歌不仅在旋律的轮廓线方面,而且在曲式结构方面都影响着梅西安的创作灵感。在《技巧》中,梅西安举了几个应用在曲式方面的实例^⑥:《天地之歌》(*Chants de Terre et de Cie*)第二乐章《寂静的轮唱赞美诗》(*Antienne du Silence*)使用启应轮唱式的曲式形式(*Antiphon form*);第六乐章《复活》(*Résurrection*)使用哈利路亚无词歌(*Alleluiatic vocalise*)形式;《献给咪的诗》(*Poèmes pour Mi*)第一乐章《感恩》(*Action de grâces*)采用赞美诗形式(*Psalmody*)等。

梅西安在《技巧》第八章中记录了对古老的法国及俄国歌曲的偏爱。从他的论述中可以看出,一方面他直接应用民歌的原型,另一方面通过长期的积累,民歌的许多出色音调都已自然融入他的音乐语言中。

鸟歌更是给梅西安提供了充分的灵感与启示。热爱大自然、喜爱鸟歌的梅西安是第一位对鸟歌产生兴趣而进行深入研究的音乐家,他不仅在《技巧》中谈到鸟歌的使用,还在《论著》中用最大的篇幅阐释了他使用到的鸟歌素材及其应用手法,显示了他涉及鸟歌范围之广,记录之详。关于鸟歌在作品中的具体运用情况,将在本文第七章第二节中进一步探讨。

二、旋律发展手法

《技巧》中梅西安谈到旋律的削减(*elimination*)、音高换位(*intersion of notes*)、音域改变(*change of register*)等旋律发展手法。^⑦

“旋律削减”是将主题旋律不断裂化的过程,例如原主题有8个音,再次出现时削减为4个,再后来出现时可以削减为2个等等。这种手法使主题不断凝练,我们有理由把最后保留下来的音视为作曲家音乐主题的核心所在。梅西安认为这种技法是贝多芬所创造的,^⑧在梅西安的

^⑥ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, pp. 44-45.

^⑦ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, pp. 35-36.

^⑧ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 35.

创作中,这是常用的旋律发展手法之一。

“音高换位”,是在某些音的组合中不断变化其顺序的一种旋律发展手法。例如梅西安在《技巧》中举例说明了以第五有限移位调式的音所进行的“音高换位”(见例 2-7)。例 2-7b 中所有的音高都来源于例 2-7a,它是通过音高顺序的不断变换而得来的,这是将音高材料“锁定”在调式 5 的旋律发展手法。

例 2-7

a)



b)



“音域改变”是主题在低音区的音突然跳到高音区,或高音区的音突然落到低音区。这是通过不同音域的音所具有的不同色彩,直接改变主题性格的简捷手法,并与梅西安对于色彩的需求相一致。

第三章

梅西安的音乐语言体系(下)

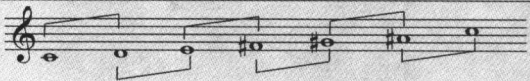
梅西安的音乐语言体系,本文概括为理性化的节奏生成系统、多样化的旋律技法、对称性的有限移位调式及个性化的色彩和弦四个部分。出于篇幅平衡的考虑,在本章中进一步论述有限移位调式及色彩和弦。

第一节 对称性的有限移位调式

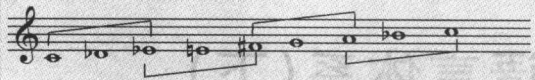
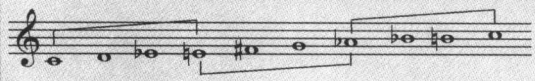
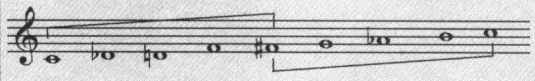
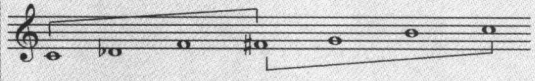
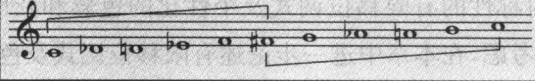
一、有限移位调式

有限移位调式将 12 个音分为若干均等的、对称的音组,每一组的最后一个音,同时被共用为相邻音组的第一个音。如表 3.1 所示,《技巧》记录了七种有限移位调式,梅西安在表述有限移位调式时,采用“调式 1”(Model)的形式表示第一有限移位调式,采用“调式 1²”表示第一有限移位调式的第二种移位形式等,本文亦采用一致的形式进行表述。

表 3.1 梅西安有限移位调式相关特征表^⑧

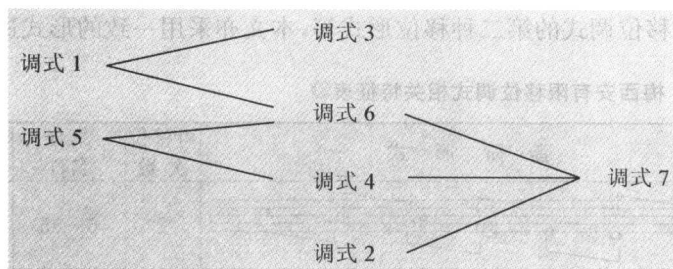
调式名称	音阶形式	可移位次数	集合名称	音程型
调式 1		2	6—35	2

^⑧ 其中的变化音形式同 Olivier Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, vol. 2, Paris, Leduc, 1944, 页 50, 例 312、329、341、342、343、344。

调式名称	音阶形式	可移位 次数	集合 名称	音程型
调式 2		3	8—28	1:2
调式 3		4	9—12	2:1:1
调式 4		6	8—9	1:1:3:1
调式 5		6	6—7	1:4:1
调式 6		6	8—25	2:2:1:1
调式 7		6	10—6	1:1:1:2:1

有限移位调式名副其实具有有限的移位次数,以调式 2 为例,理论上它有 12 种移位形式,但仅有三种移位形式是不同的,其他的形式都是这三种不同形式的“复制”,因此是“有限”的移位调式。梅西安认为有限移位调式的价值因其移位可能性的增多而减弱。^⑩如前述,有限移位调式可用做旋律、和声,调式内无主、属音,无开始、结束音,而且每一种调式都与特定的色彩相联系。七种调式之间具有包含关系:调式 1 中的 6 个音可以在调式 3 及调式 6 中找到,调式 5 中的 6 个音可以在调式 6 及调式 4 中找到,而调式 7 包含了调式 2、4、6 中的所有音(见图 3.1)。

图 3.1



⑩ 梅西安著、连宪升译:《我的音乐语言技巧》,台北:中国音乐书房,1992 年,页 i(序)。

有限移位调式具有诸多不同于传统大小调式的属性,带来了新颖的调式关系及音响结构,以下从历史沿革、对称属性、色彩特点以及与不可逆行节奏的关系几个方面,深入观察有限移位调式的特征。

二、历史沿革

有限移位调式,在梅西安之前已经被许多作曲家分别加以运用,尤其是调式1和调式2的应用有着相当长的历史。调式1,是众所周知的全音阶,它有两种移位形式,在格林卡(Glinka)的《鲁斯兰与柳德米拉》(*Ruslan and ludmila*, 1837~1842)中已系统化地运用调式1,在莫扎特《音乐的玩笑》(*Ein musikalischer spass*, K522)第二乐章中也有运用调式1,同样在达尔戈梅日斯基(Dargomyzhsky)、李斯特(Liszt)、斯美塔那(Smetana)、里姆斯基-科萨科夫(Rimsky-Korsakov)、穆索尔斯基(Mussorgsky)以及马勒(Gustav Mahler)、德彪西、杜卡、拉威尔、斯特拉文斯基、巴托克、勋伯格(Schoenberg)等作曲家的创作中对它都有不同程度的应用。调式2在七种有限移位调式中最受梅西安青睐的调式,^⑨正如全音阶常与德彪西联系在一起一样,调式2常与梅西安联系在一起,这种调式曾被阿瑟·贝尔格(Arthur Berger, 1912~, 美国作曲家、音乐理论家)在1963年首先命名为八音音阶(Octatonic Scale)^⑩,它在里姆斯基-科萨科夫、斯克里亚宾、拉威尔、斯特拉文斯基、巴托克等作曲家的作品中也获得不同方式的应用。其他的有限移位调式同样可以逐一追溯,但无论如何,梅西安是第一位将七种有限移位调式系统化、规范化地纳入到创作技巧中的作曲家,将三全音作为自己钟爱的终止式形式,从而形成了奇异的音响魅力。

梅西安关于有限移位调式理论的阐述,分别出现在《主的诞生》乐谱序言(1936)、《技巧》(1944)、《敬神礼仪小曲三首》乐谱序言(*Trio petites Liturgies de la Présence Divine*, 1952)以及《论著(第七册)》(2002),从这些文献中,可以让我们以时序看到梅西安对有限移位调式应用的不断

⑨ Donald Street, "The Mides of Limited Transposition," *Musical Times*, vol. 117 (October 1976), p. 820.

⑩ Arthur Berger, "Problems of Pitch Organization in Stravinsky," *Perspectives of New Music* 2, no. 1 (1963), pp. 11-42.

变化、成熟与完善。

《主的诞生》乐谱序言^③，是梅西安首次阐述有关有限移位调式的文献记载，在这里共列出四种调式（当时还没有被正式命名为有限移位调式），其中第一、二、三种与表 3.1 中列示的调式 1、2、3 相同，而第四种调式与调式 6 相同，并且在序言中还列示出了调式 2、3 的平行和弦序列（可参考例 4-4 A 与 B）。

梅西安在《技巧》第十六章阐发了有限移位调式的基本理论，指出这些调式移位的不可能性以及游移的调性感，分析了有限移位调式与不可逆行节奏的相同与相异的构思理念。第十七章谈到有限移位调式的转调（包括调式本身的转调以及向其他调式的转调）以及与大调调性的关系。第十八章描述了有限移位调式与多调式、无调性和四分音音乐的关系，并在第十九章列示了多种有限移位调式并置（Juxtaposition）与叠置（Superposition）的运用手法，包括了两种、三种甚至多种调式的重叠。因此可以说至 1944 年，梅西安已具有相当完整的有限移位调式理论及应用模式。

《敬神礼仪小曲三首》乐谱序言分别列示了调式 2^1 、 2^2 、 2^3 的平行四音和弦序列、调式 3^2 、 3^3 的平行六音和弦序列、调式 4^3 的平行四音和弦序列以及调式 6^1 的平行八音和弦序列，指出了它们所具有的不同色彩。

在《论著》第七册中，梅西安仅论述了调式 2、3、4、6，而调式 1、5、7 没有再被置于有限移位调式的讨论范围之内。由于梅西安没有具体说明取消调式 1、5、7 的理由，在这里我们尝试猜测其中可能隐含的缘由：调式 1，即全音音阶，在音乐发展史上以德彪西的应用最为著名、最具突破性，在《技巧》中梅西安写道：

德彪西在作品《佩里亚斯与梅丽桑德》以及杜卡（Paul Dukas）在作品《阿丽安娜与蓝胡子》（*Ariane et Barbe-Bleue*）中，已经对全音阶进行了如此卓越的运用，已经没有任何东西可以添加，因此我们需要小心避免使用它，除非与其他的调式对置使用而使得它无法辨认……^④

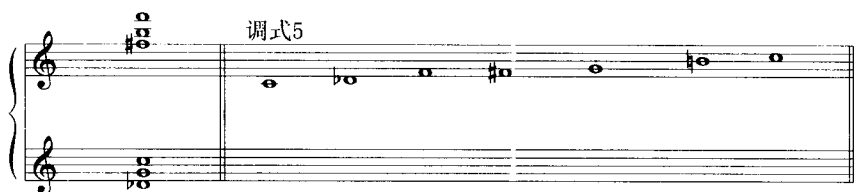
^③ Olivier Messiaen, *La Nativité du Seigneur*, Paris: Alphonse Leduc, 1936.

^④ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), Paris, Leduc, 1944; vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, Paris, Alphonse Leduc, 1956, p. 50.

因此可以推测全音阶因具有“有限移位”的特性,曾经被梅西安列为调式 1,但在实际运用中,为了避免形成与德彪西相似的音乐特点而被限制使用,几乎没有独立的运用,只是出于构成某种“混合色彩”的需要,与其他的有限移位调式结合使用,从而具有较小的实际意义。调式 5,一方面它是调式 4 的一种“减音”形式,比较表 3.1 中调式 4、5,调式 5 是对称地去掉调式 4 中的 D 与 $\flat$ A 两个音构成;另一方面,它与梅西安喜用的“四度叠置和弦”(chords in fourths)完全相同(见例 3-1)。

例 3-1

四度叠置和弦



调式 7 是调式 4 的“加音”形式,比较表 3.1 中调式 4、7,调式 7 是对称地在调式 4 中添加了 $\flat$ E、A 两个音构成,同时它是去掉十二音序列中的 E、 $\flat$ B 两个音构成。从这种意义上来讲,无论是调式 4 的减音形式(调式 5)还是加音形式(调式 7),它们均缺少独特性,可以理解为是调式 4 的变体形式。让我们再回到图 3.1,调式 1、5、7 恰恰是有限移位调式所具有的包含关系中最外围的三种调式。或许出于以上的理由,梅西安在最后的论著中总结“有限移位调式”理论时,将调式 1、5、7 去掉,显示出调式 2、3、4、6 才是真正属于他个人的、更具独特风格的调式形式。

三、对称属性

有限移位调式的诸多属性,可以从音级集合、传统与非传统和弦等不同角度进一步阐释与认知,但其实质则在于音高上所呈现出的对称模式。

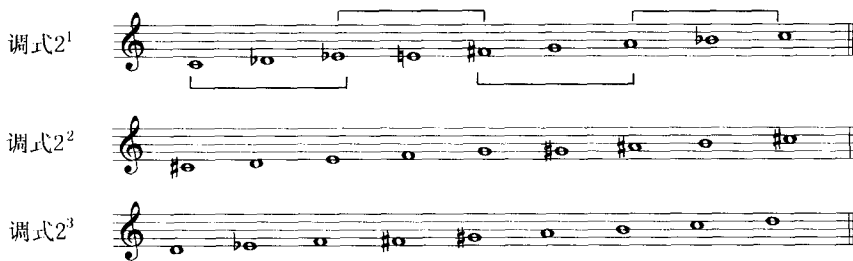
大自然充满对称的关系,从人体的两边对称所引申出的反射概念,到动植物的体外部分有规则地、可预知的形式重复出现的现象,许多自然界最显著的模式多与对称有着密切的联系。最重要的对称类型是平移与反射。它们相当于音乐上的移位与倒影。对梅西安有限移位调式而言,平移与反射对称都有着重要的意义,它们是他音乐中“不可能性”魅力的根源所在。

“平移对称”是一种滑动式的变换。如用数学的语言来表述,平移是一种保距并保角的变换。这就有如桌上放着两本完全相同的书(相当于两个“对称元”),如果取其中的一本书做水平地滑动,此书的四个 90 度的直角均与另一本书完全吻合,从而恰好覆盖在另一本书上,于是就形成了本文所谓的平移对称。在有限移位调式中,平移对称往往以模进的形式来体现。

当某种有限移位调式一分为二后,一般会出现两个四度音列。从对称的角度来讲,这种构成调式基本单位的四度音列,实际上是一种调式的“对称元”。仍以调式 2 为例(参见表 3.1),将其一分为二,则出现两个完全相等的四度音列,只不过此处的四度框架已不是传统的纯四度,而是已转化为极具现代音乐特点的增四度。这两个增四度框架的内部结构都是“小二度—大二度(等音变换为减三度)—小二度—大二度”,将调式 2¹ 中以“F”为分割点构成的两部分(即两个四度音列)作平移,两者会完全吻合。这显然是一种保距并保角的变换。

事实上,梅西安有限移位调式的每一次移位,都是一次道地的平移对称。例如调式 2 有三种移位形式(见例 3-2^⑤),尽管理论上在每一个音高上都可以按照“1:2”的音程型构成一种调式音阶结构,但只有三种移位形式是不同的,其他的形式都是这三种不同形式的“复制”。

例 3-2



例 3-2 中,调式 2¹ 是其原型,为第一移位。调式 2² 将原型向上方移高小二度,构成第二移位;调式 2³ 将原型向上方移高大二度,构成第三移位。它们均是典型的平移对称。

移位的“有限性”是梅西安调式的灵魂,而这种移位正是不折不扣的

⑤ 其中的变化音形式同 Olivier Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, vol. 2, 页 50, 例 312、313、314。

平移对称,只不过此处的平移不是无限的,它被严密的规律所支配着,同时对称元还会在四等分与六等分的有限移位调式中,在更小的逻辑层面上表现出来,例如在调式 2^1 中一方面存在着以 $\sharp F$ 为中心的二分对称元的结构,另一方面又在更小的层面上存在着以 $\flat E$ 和 A 为中心的对称元结构。因而,我们甚至可以这样说,不深入了解、理解平移对称就无法进入梅西安有限移位调式的深层内核。

“反射对称”是一种翻动式的变换。比如我们在一个平面上拿一物体,将它翻一个身,就会得到反射对称的效果。在这里,反射“轴”必须位于“正向物体”与“反向物体”的正中。在调式中,反射对称有两种基本形态:纵向反射与横向反射。前者是我们所熟知的倒影(Inversion),后者则是我们常见的逆行(Retrogression)。这两种反射对称在梅西安有限移位调式中均有所体现。

以调式 5 为例,此调式实际上也是将一个八度一分为二后加以组合的。此音阶的特点是以“1:4:1”为音程型,并以此音程型连缀组成,前一音组的最后一音是后一音组的头一个音,它可以有 6 种移位形式(见例 3-3)。



例 3-3 中调式 5^1 是其原型,为第一移位形式,调式 5^2 将第一移位形式移高小二度,调式 5^3 将第一移位形式移高大二度,调式 5^4 将第一移位形式移高小三度,调式 5^5 将第一移位形式移高大三度,调式 5^6 将第一移位形式移高纯四度。

除了每一次移位都是一个特定的平移对称外,我们不难发现,就该调式的内部结构而言,若以调式最中间的一个音为“轴”,它具有向两个不同方向伸展的极为严密的对称,这正是一种典型的反射对称。例 3-3

中调式 5^1 是以“ $\sharp F$ ”为轴,按“小二度一大三度一小二度”向上、下两端伸展。而调式 5^2 是以“ G ”为轴,调式 5^3 是以“ $\flat A$ ”为轴,调式 5^4 是以“ A ”为轴,调式 5^5 是以“ $\flat B$ ”为轴,调式 5^6 是以“ B ”为轴,它们都是以“ $1:4:1$ ”为对称元向上、下两端作伸展,其反射对称是不言而喻的。

此外,再以调式 5^1 为例,从调式第一音级“ C ”向上伸展,又从最后一个高八度的“ C ”音向下伸展,两者都是“小二度一大三度一小二度”结构。由此可见,此调式同时包含了相当于“纵向反射”与“横向反射”两种形态,这种调式本身具有“逆行倒影”的关系,是反射对称的特殊呈现。

梅西安有限移位调式籍着在平移、反射方面所表现出来的对称模式,突破了传统调性音乐,获得了调性的模糊。有限移位调式作为梅西安重要的创作技巧,有着多样的表现手法。它不仅可以单独运用,同时可以与大小调式、多调性、无调性等叠置、混合使用,为他的音乐带来了独特的音响特点。

四、色彩特点

“色彩”是梅西安音乐创作中重要的出发点,对于有限移位调式的色彩,在《技巧》中仅仅笼统地谈到“不可能性”的奇异魅力引领他到达“神学的彩虹”(theological rainbow),并没有详细明确出每一种调式所具有的色彩。在《论著》第七册中,对调式 2、3、4、6 原位及其各种移位形式,均给出了详细的色彩说明,这对于我们理解他的作品提供了重要帮助。所有这些色彩在中音区时都非常强烈。在低音区则逐渐退色变白,更为浅明。在低音区,则逐渐被黑色包围,更为深暗。

调式 2^⑤ 第一移位 蓝紫色的岩石,散布着小小的灰色立方体,钴蓝或深普鲁士蓝,带少许紫红、金色、红宝蓝色的反光,以及淡蓝色、黑色、白色的星形物。

主导色:蓝紫色

第二移位 黄色和银色的螺旋线,位于棕色和红宝蓝色的

⑤ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII), Paris, Le-duc, 2002, pp. 118-119.

垂直线上。

主导色:金色和棕色、金黄与浅棕色

第三移位 亮绿的树叶和绿色的草地,带有蓝色、绿色和浅橙红色的斑点。

主导色:绿色

调式 3^⑦

第一移位 橙色桌布,带有金色和乳白色图案和一些暗灰色斑点(这些斑点是分散的淡紫色或红色,或绿色)。

主导色:橙色、金色和乳白色

第二移位 一层层的横线:底部在高处:深灰、淡紫、明灰和白色,反射淡紫和浅黄色——带有闪闪发光的金字,是一种无法辨认的字体,和大量小小的橙色或蓝色的圆弧,很薄,很细,几乎无法辨认。

主导色:灰色和淡紫色

第三移位 大大的垂直线,钴蓝和相当深的蓝绿色交替。在上面,零星稀疏的有几朵橙红色的百合和一些银色的藤蔓。

主导色:蓝色和绿色

第四移位 底部:大块橙色桌布,有重的红色画线和轻的蓝色画线,蓝色、绛紫色、银色的树枝——白色的百合,虎纹百合,花朵呈朱红色,加有黑色——果实橙色和蓝色,果实橙色和绿色。

主导色:橙色、红色、带点蓝色

调式 4^⑧

第一移位 灰色与金色

第二移位 反射:铁灰、粉紫色和黄铜色,黑色和明亮的普鲁士蓝,绿色和绛紫色。

第三移位 黄色和紫罗兰色

第四移位 有点像矮牵牛花:暗紫罗兰色,白色加紫色的线条,紫红。

⑦ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII), pp. 122-123.

⑧ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII), pp. 128-129.

第五移位 强紫罗兰色,带灰紫色。这种移位是最好的,也是最有特色的。假如用低沉的音调演奏,紫罗兰色变深,被(因为)黑色强降,带有几乎全黑的色域。

第六移位 反射:阳红,绛紫色,橙色,灰紫色,灰玫瑰色。

调式 6^⑨ 第一移位 灰底色上的金色大字,带有橙色圆形污点和金色反射下显得相当庄严的绿色树枝。

第二移位 肤色或巧克力色,带有橙色和浅红色色域和深紫罗兰色“几片灰白色和浅紫色的晴空”。

第三移位 透明的黄色,反射出紫色,带有普鲁士蓝和茶紫色的角落。

第四移位 黄色,紫罗兰和黑色的竖线。

第五移位 金色,浅兰色,紫罗兰色,带有棕色线条。

第六移位 黑白色的竖线,散布着蓝白色的月亮。

我们生长在一个五光十色、绚丽缤纷的大千世界里,色彩使宇宙万物显得生机勃勃。色彩,可分为无彩色和有彩色两大类。^⑩前者如黑、白、灰,后者如红、黄、蓝等七彩。不论任何色彩,皆具备三个基本的重要性质,即色彩三要素——色度、明度与彩度。^⑪色度(Hue),即色彩的名称;明度(Value)是指色彩的明暗强度;彩度(Chroma),是指色彩的纯度,通常以某彩色的同色与纯色所占的比例,来分辨彩度的高低,纯色比例高为彩度高,纯色比例低为彩度低。

从梅西安给出的各种调式的色彩,我们看出各种调式及其移位均是复合色。梅西安的音乐,我们可以从色相对比、明度对度以及彩度对比、补色对比、面积对比几个角度作更深入的研究,尝试寻找音乐中所具有的色彩逻辑关系,但本文并未涉及色彩学方面的内容,在此关于色彩分

^⑨ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII), pp. 132-134.

^⑩ 佚名:《色彩基础》,北京理颜色彩文化交流有限公司,2003,<http://www.ccid.net.cn/web/zhishi/zhishi_jichu.asp>。

^⑪ 佚名:《应用色彩学》,金月亮工作室,2002年3月25日,<<http://www.photoshopit.com/tutorial/warmup/color.htm>>。

析的话题暂且存而不论,留待日后做进一步的研究。

五、有限移位调式与不可逆行节奏的关系——不可能性魅力

梅西安对于有限移位调式与不可逆行节奏二者关系的阐述,是清晰而有说服力的。

“不可逆行节奏”与“有限移位调式”之间的共性对我来说是如此的显而易见。这两者都基于一个不可能性之上。“不可逆行节奏”自行分为对称的两组(逆行式的对称),而“有限移位调式”则由对称的音组构成。在节奏中:两个组共有的中心时值;在调式中,构成调式的各音组之间的共同音。这些节奏不可能逆行,是因为他们自身即由小的逆行构成。这些调式不可能移位,是因为一些小的移位已经包含于调式之中。最后,“不可逆行节奏”是被禁锢在一个时间框架之内,而“有限移位调式”则囿于一块色彩领地当中。这两所监狱,一所长度的,一所色彩的,是构成节奏与调式所具有的神奇魅力的主要原因。^⑩

对不可逆行节奏而言,具有逆行的不可能性;对于有限移位调式而言,具有移位的不可能性,梅西安的音乐魅力就寓于节奏与调式的这种“不可能性”中。梅西安说:“我一直思考一种方法,以掌握更多的能力——一种超自然的能力,如魔术一般;在本质上它与那‘不可能克服的障碍’的冲突也更大,这就是‘不可能的魅力’,它拥有能控制数学、时间与音响的神秘力量。”^⑪

“不可能性魅力”是梅西安音乐的精髓所在,这是“自由”与“严格”结合的产物。在应用了不可逆行节奏与有限移位调式创新技巧之后,梅西安从《四首节奏练习曲》开始,应用另一种具有不可能魅力的技法形式——对称排列置换,它具有排列变换的不可能性。因此,梅西安使用有限移位调式、不可逆行节奏以及对称排列置换三种独特技法,成就了他的“不可能性魅力”。

^⑩ 梅西安著、连宪升译:《我的音乐语言技巧》,页 ii(序)。

^⑪ 戴维后:《梅湘的音乐——分析〈时间的色彩〉》,台北:全音乐谱出版社,1990年,页29。

第二节 个性化的色彩和弦

如前述,梅西安的每一种有限移位调式,均与某种特定的色彩相联系,这些特定的色彩大多是复合色。他以色彩作为创作的出发点,把音高作为表达色彩的工具,在和声中使用了大量的个性化色彩和弦。“色彩和弦”,按照经典和声理论,一般泛指那些与传统和弦有别的和弦,包括极端高叠和弦、复合和弦、附加音和弦、四度叠置和弦、二度叠置和弦、对称和弦、音丛和弦以及种种结构复杂的现代和弦等等。显然,这是一种广义的“色彩”概念。梅西安的色彩和弦,其外延仅限于他所论及的、喜用的、自创的现代特性和弦。

梅西安具有将音乐与色彩相互转换的“联觉”(Synaesthesia),因而色彩在他的创作观念中占据举足轻重的地位。联觉,又称为通感,是一种感官兼有引发另一种感官的现象。梅西安有将音乐转换为色彩的联觉,是常人所无法感知的,因此笔者相信,梅西安的音乐语言是凭借他对色彩的感知,按照他独有的、崭新的“色彩逻辑”建立音高关系,以取代传统的“功能逻辑”。

一、音级集合中的倒影对称结构

19 世纪末以来,诸多作曲家试图打破传统和声的“功能性”,他们在为突破大小调的“桎梏”而做着各种尝试。传统和声理论面对模糊、游移的和声调性功能显得茫从与贫乏。然而运用阿伦·福特的集合理论,由于任何音的组合都可以构成音级集合,因此从音级集合的角度分析各种和弦结构,进而把握和弦之中、之间的各种关系,是更为可行、有效的分析手段。传统和弦本身就是一种集合,如三和弦就是三音集合,七和弦就是四音集合。以大、小三和弦为例,用传统和声的角度,它们是不同的性质的和弦,具有不同的调式色彩,由此带来了调式的冲突与对比,正是在“对比—统一”的不断衍展中,传统音乐被赋予了极大的魅力。从集合的角度来观察大小三和弦,大三和弦(以 C—E—G 为例)与小三和弦(以 F— $\flat$ A—C 为例)二者的音程级(Interval Class)不同,而这正是区别它们传统功能与色彩的决定性因素,但同样二者之间具有共性,即它们的

集合名称(3—11)以及整体音程内涵(001110)是完全相同的。如果我们以C为中心,大三和弦向上与小三和弦向下构成相同的音程级——047,因此它们具有“倒影对称”的集合关系,构成了大小三和弦之间的“镜像世界”(mirror worlds)^⑩。

事实上,从16世纪意大利音乐家扎利诺(Zarlino)确定了大小三和弦的形式以来,对于大小三和弦关系的多角度、多方位的阐释就从未停止过。例如塔蒂尼(Giuseppe Tartini)在《音乐论述》(*Trattato di Musica*, 1754)中,“以弦的和谐划分产生大三和声,以弦的等差划分产生小三和声”来论述音乐实践中的两类和声;^⑪里曼(Hugo Riemann)从“大三和弦由泛音列(overtones)向上构成,小三和弦由沉音列(undertones)向下构成”^⑫的角度阐发了和声“二元论”的观点;勋伯格(Arnold Schoenberg)运用“区域”(Region)概念对于传统和弦的再释;以及童忠良在《近现代和声的功能网》^⑬中,对于同名调的扩大、重名调关系的确立,中音和弦的独立以及中音三度循环等和声语汇的应用,进而为各种和弦之间的辩证关系提出了重要的参考依据,这些都是对大小三和弦的性质所提出的不同角度的思考与概括。劳瑞·莎勒曼(Larry Solomon)在《和弦表,其性质及分析中的应用》(*The List of Chords, Their Properties and Use in Analysis*)^⑭一文中,从集合之间的相关特点,在阿伦·福特集合表的基础之上,归纳了一个包含集合之间关系的集合表,本文称其为莎勒曼集合表(参见附录八),以示与阿伦·福特集合表的区别。仍以大小三和弦为例,它们在阿伦·福特集合表中都是3—11集合,不能体现出大小三和弦之间的倒影对称关系,而在莎勒曼集合表中,将大三和弦(047)列为“3—11B”号集合,小三和弦(037)列为“3—11”号集合,使用添加字母“B”的形式来区别原型及其倒影对称型关系的集合,本文所说的倒影对称结构即建立在这种层面的关系之上,本文亦采用莎

⑩ Claude V. Palisca (1-10), Claude V. Palisca and Ian D. Bent (11-14), Ian D. Bent (15), “Theory, theorists,” *The New Dictionary of Music and Musician*, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 377.

⑪ 桑桐:《西方音乐中和声的应用、理论与教学的发展概述(三)》,《音乐艺术》1992年第3期,页54。

⑫ 缪天瑞:《欧洲音乐的和声发展述要(上)》,《中国音乐学》2001年第4期,页26。

⑬ 童忠良:《近现代和声的功能网》,北京:人民音乐出版社,1984。

⑭ Larry Solomon, “The List of Chords, Their Properties and Use in Analysis,” *Interface*, Vol. 11 (1982), pp. 61-107.

勒曼的标记方式来表示集合之间的倒影对称结构。

二、《技巧》中的色彩和弦

《技巧》第十三、十四章中谈及的色彩和弦有:附加六度音(added sixth)以及附加增四度音(added augmented fourth)和弦、属音上的和弦(the chord on the dominant)、泛音共鸣和弦(the chord of resonance)、四度叠置和弦(the chord in fourths),如例 3-4 所示。

例 3-4

A^⑨ 附加音和弦

5-25B (85320) 5-25 (02358)

a b c d

三和弦 属七和弦 属九和弦 三和弦
附加六度音 附加六度音 附加六度音 附加六度与增四度音

B 属音上的和弦

大调音阶

C 泛音共鸣和弦

4-27 (0258) 调式3

4-27B (8520)

⑨ 其中的变化音形式同 Olivier Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, vol. 2, 页 33, 例 183、184、185、187。

D 四度叠置和弦

增四度
纯四度 } 3-5(016)

纯四度
增四度 } 3-5B(610)

例 3-4A 是梅西安在《技巧》中概括的(a)三和弦中附加六度音、(b)属七和弦附加六度音、(c)属九和弦附加六度音以及(d)三和弦附加六度与增四度音的和弦形式。在梅西安的作品中,和弦中加入附加音与节奏中加入附加时值具有类似的美学意义。关于和弦的附加音,梅西安说:

由于德彪西的出现,人们开始谈论悬而未决的倚音,没有到达点的经过音等等。……这些外来音,既没有预备又没有解决,不带有特殊的表情重音,它们只平静地属于和弦的一部分,改变了它的色彩,为它添加一种调味品、一种新的芳香。这些音带有一种侵入(intrusion)和增补(supplement)的特点:像花里的蜜蜂!然而它们在和弦中却仍然拥有某种权力,这或许是因为它们作为一些被分类的倚音而具有相同的声音,或许是因为它们来自根音的泛音共鸣。这些就是附加音。^⑩

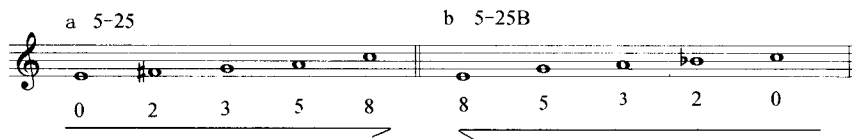
在和弦的附加音中,梅西安最常使用附加六度音,同时他认为“在低音C为基音的泛音共鸣中,异常敏锐的耳朵可以感知到“F音”^⑪,因此附加增四度音亦是梅西安的所爱。在传统和弦中使用附加音,引起了和弦结构与和声音响的复杂化。

在例 3-4A 中,有两个五音和弦——附加六度音的属七和弦与附加六度与增四度音的三和弦,将它们进行横向音级排列,如例 3-5 所示。

^⑩ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 47.

^⑪ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 47.

例 3-5



例 3-5a 是附加六度与增四度音的三和弦横向音级排列形式,从和弦结构上来看,它是以大三和弦为基础,从和弦根音出发,向上附加大六度(C—A)再附加增四度(C— $\sharp$ F)构成。例 3-5b 是附加六度音的属七和弦的横向音级排列形式,它实际上是以小三和弦为基础,从和弦五音出发,再向下附加大六度(E—G)和增四度(E— $\flat$ B)构成。二者均是以某三和弦(大三或小三和弦)同时附加大六度与增四度构成,而且这里采用大三和弦向上、小三和弦向下的对称构成方式。因此这两个和弦具有倒影对称的结构特点。

例 3-4B 是梅西安列示的属音上的和弦,它包含了大调音阶的所有音级。例 3-4C 的泛音共鸣和弦明显分为两层:下层为“属七结构的和弦”(以该和弦的最低音为基点,相邻和弦音依序向上为“大三度→小三度→小三度”),上层为“倒属七结构的和弦”(与属七结构的和弦相反,以该和弦的最高音为基点,相邻和弦音依序向下为“大三度→小三度→小三度”),下层与上层呈倒影对称关系,因此可以说,泛音共鸣和弦是由呈倒影对称关系的属七与倒属七和弦复合叠置构成的,具有分层倒影对称复合的结构特点。从音级集合的观念来看,无论是属七结构的和弦,抑或是倒属七结构的和弦,其音程含量均为[012111]。下层的音程级是(8,5,2,0),是 4—27B 号音级集合,上层的音程级是(0,2,5,8),是 4—27 号音级集合。梅西安的泛音共鸣和弦就是在这同一音级集合的原型及其倒影对称结构的基础上复合叠置而成的。

俄国作曲家斯克里亚宾的交响诗《普罗米修斯》应用的四度叠置和弦被称为“普罗米修斯和弦”^⑩,梅西安也有自己喜用的四度叠置和弦,但结构与斯克里亚宾的普罗米修斯和弦不同。梅西安给出了它的典型样式,如例 3-4D 所示。与泛音共鸣和弦相同,此四度和弦亦可分为两

⑩ 缪天瑞:《欧洲音乐的和声发展述要(下)》,《中国音乐学》2002 年第 1 期,页 11。

层:下层是3—5B(6,1,0),上层是3—5(0,1,6)。它即是3—5号集合的原型及其倒影对称结构的复合而已,从这个意义上说,四度叠置和弦与泛音共鸣和弦具有共同点,它们都可以被称为梅西安的“分层倒影对称复合和弦”,均是依靠“分层倒影对称复合”手法构成的和弦。与泛音共鸣和弦的不同之处,仅在于其集合基数的不同,即泛音共鸣和弦是在四音集合、四度叠置和弦则是在三音集合的基础之上构成的。同时,梅西安喜用的四度叠置色彩和弦,实际上就是调式5。

综上所述,梅西安在《技巧》中所使用的色彩和弦,一方面具有倒影对称的结构特点,另一方面它们大多与某种调式音阶相关联,如属音上的和弦构成了大调音阶、泛音共鸣和弦构成了调式3、四度叠置和弦构成了调式5,将某一调式音阶所有的音在纵向上同时发响,这足以让我们感受到音响结构的复杂性,以及与此同时所获得的调性的模糊。梅西安初期的三首钢琴独奏作品中,有许多应用这些色彩和弦的例证,他正是通过使用这些个性化的色彩和弦,构建起新颖的音响形态。

三、《对话》及《论著》中的色彩和弦

梅西安《技巧》中谈到的色彩和弦——附加音和弦、属音上的和弦、泛音共鸣和弦以及四度叠置和弦,是1944年之前(《技巧》出版的年代)出版的钢琴作品的重要参照。除此之外,梅西安在《对话》、《论著》中还谈到了其他的色彩和弦。

我的和声语言不仅仅包括调式,除此之外我首要应用的和弦:紧缩共鸣和弦(the chords of contracted resonance)、旋转和弦(the revolving chords)、整体半音和弦(chords of total chromaticism)、同低音上的移位转位和弦(chords of transposed inversion on the same bass note)以及用于复制鸟歌而独创的数千个和弦(thousand of chords invented to reproduce the timbres of bird songs)。^⑬

^⑬ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, Paris, Belfond, 1986, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland, Amadeus Press, 2nd ed., 1994, p. 64.

这些和弦对于梅西安而言,无疑具有特定的色彩,正是因为梅西安具有将声音转化为色彩的“特异功能”,对他来说确信和弦本身就是颜色,例如梅西安认为同低音上的移位转位和弦,具有非常丰富多样的色彩,其不同的移位转位形式具有“彩绘玻璃的色彩效果”^⑭。

梅西安的色彩和弦,在《技巧》、《对话》等多部著作中被提及,但最全面、最详实、最完整的有关色彩和弦的文献是梅西安去世后出版的《论著》。由于梅西安本人对这些和弦的命名有时较为混乱,例如在《技巧》中的属音上的和弦,就是后来《论著》中的同低音上的移位转位和弦,加之英文的翻译各不相同等诸多因素的影响,引起了有关色彩和弦的一些误解。^⑮

《论著》为我们提供出梅西安自创的五种色彩和弦的结构及其应用,它们是:旋转和弦,同低音上的移位转位和弦,第一、第二紧缩共鸣和弦以及整体半音化和弦。随着时间的推移以及《论著》第七册的问世,这五种和弦的名称与结构才得以明确,它们成为梅西安色彩和弦中最核心的部分。梅西安在《论著》第七册中给出了这些和弦的和弦表,由每一类和弦移位 12 次各建立起 12 个和弦表,五类和弦共计 60 个和弦表,并详细地标明了每一个和弦的色彩。“梅西安很少用音乐实例来阐明他的和弦表,……而且在第七册出版前他没有系统、全面地讨论和弦表,这似乎说明他有意将和弦表的探讨留至第七册中进行”^⑯。尽管这些和弦表经历了漫长而曲折的过程,但它们是我们深入理解梅西安音乐的重要基础。

在与塞缪尔的对话中,梅西安还谈到了神秘和弦(Mystical chord)、排钟和弦(Carillon chords)以及复制鸟歌而独创的数千个和弦等,甚至用多个和弦连接建立和弦主题(the theme of chords),这些和弦均是梅西安色彩和弦的组成部分。这些和弦的特点及应用有待进一步的研究。

⑭ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 50.

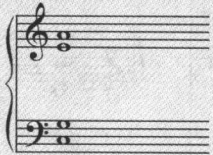
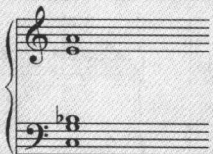
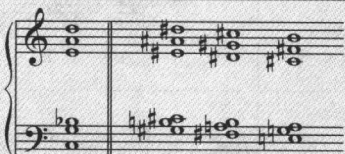
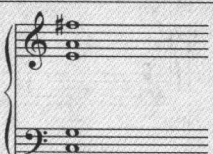
⑮ Cheong Wai-Ling, “Messiaen’s Chord Tables: Ordering the Disordered,” *Tempo*, vol. 57, no. 226, October 2003, p. 2.

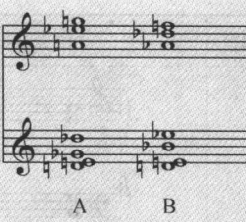
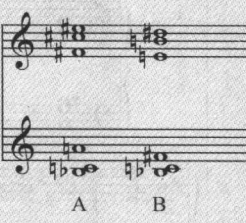
⑯ Cheong Wai-Ling, “Messiaen’s Chord Tables: Ordering the Disordered,” p. 4.

四、《色彩和弦字典表》

综观梅西安的色彩和弦,其应用随着时间的推移而发生着变化,但无疑《技巧》与《论著》第七册所谈及的色彩和弦在创作中占主导地位。将它们的相关信息概括为《色彩和弦字典表》(见表 3.2),它是我们分析梅西安作品的“必备工具”。如前面所说,以 1944 年作为界限,此前梅西安的作品中更多地使用了附加音和弦、属音上的和弦、泛音共鸣和弦、四度叠置和弦,此后梅西安的作品中主要表现出对第一、第二紧缩共鸣和弦、旋转和弦、整体半音化和弦以及同低音上的移位转位和弦的特性应用。

表 3.2 梅西安色彩和弦字典表

和弦名称	法文原文	英文对译	和弦样式	音级集合	备注
附加音和弦	Notes ajoutées	Added Notes		4—26	三和弦附加六度音
				5—25B	属七和弦附加六度
				6—33	属九和弦附加六度
				5—25	三和弦附加六度和增四度音
属音上的和弦	Accord sur dominante	The chord on the dominant		7—35	1. 由大调音阶中的音组成。 2. 与同低音上的移位转位和弦相同。

和弦名称	法文原文	英文对译	和弦样式	音级集合	备注
泛音 共鸣 和弦	Accord de la résonance	The chord of resonance		8—24	由调式 3 的音 组成
四度叠 置和弦	Accord en quartes	The chord in fourths		6—7	由调式 5 的音 组成
第一 紧缩 共鸣 和弦	1 ^{re} accords à résonance contractée	The chords of contracted resonance		A: 7—36 B: 7—Z12	
第二 紧缩 共鸣 和弦	2 ^e accords à résonance contractée	The chords of contrac- ted reso- nance		A: 6—Z19B B: 6—Z43	
旋转 和弦	Les accords tournants	The revolv- ing chords		A: 8—5 B: 8—4B C: 8—14B	
整体半 音化 和弦	Accord du total chro- matique	Chord of total chro- maticism		8—16	

和弦名称	法文原文	英文对译	和弦样式	音级集合	备注
同低音 上的移 位转位 和弦	L'accord à renverseme- nts trans- posés sur la même note de la- sse	Chords of transposed inversions on the sa- me bass note	 A B C D	7—20	与属音上的和 弦相同

第四章

传统的承接与创新:梅西安钢琴音乐创作初期作品之分析 (1929~1935)

梅西安钢琴独奏音乐的创作,从1929年出版的第一部作品《前奏曲》(*Préludes*)到1985年的最后一部《鸟儿的小小素描》(*Petites esquisses d'oiseaux*),期间共创作了13首钢琴独奏作品,历时50年左右。钢琴独奏音乐与其他体裁形式的作品相互映衬,共同实现了梅西安音乐的创新理念,形成了独具个性化色彩的音响世界。

梅西安最早的钢琴音乐,实际上是两部未出版的作品。^⑩第一部是梅西安9岁时的《夏洛特夫人》(1917年),这时的梅西安“虽然弹奏钢琴但漠视音乐技巧”^⑪,它显示了梅西安孩提时代丰富的想像力。另一部是梅西安13岁时创作的《一大片苍白天空的忧伤》(*La tristesse d'un grand ciel blanc*, 1925年),它听起来很像斯特拉文斯基的作品。^⑫《前奏曲》、《滑稽幻想曲》、《为保罗·杜卡之墓的小品》是梅西安钢琴音乐创作初期的出版作品,本章将对这三部作品进行分析研究。

^⑩ Nigel Simeone, *A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*, Tutzing: Schneider, 1998, p. 187.

^⑪ 梅西安唱片序言(Olivier Messiaen, *Intégrale de l'œuvre pour piano*, Yvonne Loriod, piano, Srato, 1975.)。

^⑫ Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, London: Faber and Faber Limited, 1994, p. 72.

第一节 作品概观

《前奏曲》创作于 1929 年,并于一年后出版,这是梅西安第一部出版的音乐作品,是为巴黎音乐学院的同学亨利特·罗热(Henriette Roget)而作。它由八首独立的作品构成,各自带有标题,暗含着梅西安的悲观情结。《前奏曲》是梅西安在巴黎音乐学院学习时的作品,像大多数在音乐学院接受正规音乐教育的作曲家一样,这时期的作品多留有其他作曲家的“印迹”,它的音响与德彪西的同名作品相近。在《论著》第六册中梅西安详细分析了德彪西 24 首《前奏曲》中的 15 首,这说明梅西安非常重视德彪西的这首同名作品,在创作中受其技法的影响是可以想见的。

《技巧》第二册中共有 382 个谱例,其中大多数是梅西安本人的作品片段。例 81、97、193、217、226、295、302、325、328、352 列举了《前奏曲》的技术手法(见表 4.1),论及有限移位调式、旋律、和声三个方面。

表 4.1 《技巧》中有关《前奏曲》的分析

谱例	所处位置	技术手法
81	第八首《风中映像》(Un reflet dans le vent...)第 31-32 小节	借用格里格《索尔维格之歌》主题
97	第二首《忧愁景物中的狂欢之歌》(Chant d'extase dans un paysage triste)第 25~28 小节	旋律中减五度与迂回半音(returning chromaticism)的运用
193	第二首《忧愁景物中的狂欢之歌》第 25~28 小节	和弦中附加音的运用
217	第六首《焦虑的钟声与别离之泪》(Cloches d'angoisse et larmes d'adieu)第 5 小节	和弦中共鸣的效果(effects of resonance),并使用第六、二有限移位调式。
226	第八首《风中映像》第 172~174 小节	运用德彪西的和声加以变形
295	第三首《轻盈的数字》(Le nombre léger)第 13~14 小节	和声连祷
302	第五首《不可触及的梦中之声》(Les sons impalpables du rêve...)第 2~6 小节	持续音群
325	第五首《不可触及的梦中之声》第 7 小节	调式 2 ¹
328	第六首《焦虑的钟声与别离之泪》第 49~51 小节	调式 2 ¹ 以及调式 2 ³
352	第五首《不可触及的梦中之声》第 16 小节	调式 6

表 4.1 中,和声连祷(Litanies harmoiques)是指一种由两个或几个音所构成的旋律片段,以不同的和声配置加以重复的和声进行手法。持续音群(Group-pédale)则是指一段不断重复的音乐,它包含了节奏、旋律、和声等综合元素的重复,因此它不同于以往的持续音。持续音群可以与另一段在它上方或下方的音乐各自独立、毫不相干。

《论著》第七册分析了《前奏曲》第五首^⑩,它列举的是与《技巧》例 302 相同的音乐段落,以此说明多调式的叠置手法(polymodality)以及所获得的混合色彩,除此之外《论著》没有再涉及这三首初期钢琴独奏作品。

《滑稽幻想曲》创作并出版于 1932 年。希尔曾评价它是梅西安尝试接近“六人团”创作主张的一部作品,并且认为他的妻子(推测甚至包括梅西安本人)在录音时也无法容忍它乏味的“庞大”^⑪。《为保罗·杜卡之墓的小品》创作于 1935 年夏,1936 年 5 月出版于《音乐杂志》(*Revue musicale*)^⑫,是为纪念他的老师保罗·杜卡而作。它采用很慢的速度进行,节拍被去掉,小节线失去原有的作用而更多起到辅助结构划分的效果。关于这首作品,梅西安写道:

我的这首作品非常简单:它建立在调式 3¹,通过持续的属七和弦产生了橙色、白色与明金色。它就像一块巨大的石头一样具有稳定、严肃而且朴实的特点。^⑬

《前奏曲》在梅西安初期创作中具有“标志”作用,它承接既有的音乐传统,同时在多方面初步显示出他的创新理念,因而具有重要意义。虽然《滑稽幻想曲》和《为保罗·杜卡之墓的小品》在梅西安的整体创作中并没有占据重要的地位,但与《前奏曲》之间具有继承与发展的关系,它们共同实验了梅西安创作初期一些尚未成熟的技术理念。

^⑩ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII), Paris: Alphonse Leduc, 2002, pp. 250-251.

^⑪ Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, pp. 78-79.

^⑫ Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, pp. 78-79.

^⑬ 梅西安唱片序言(Olivier Messiaen, *Intégrale de l'œuvre pour piano*, Yvonne Loriod, piano, Szrato, 1975.)。

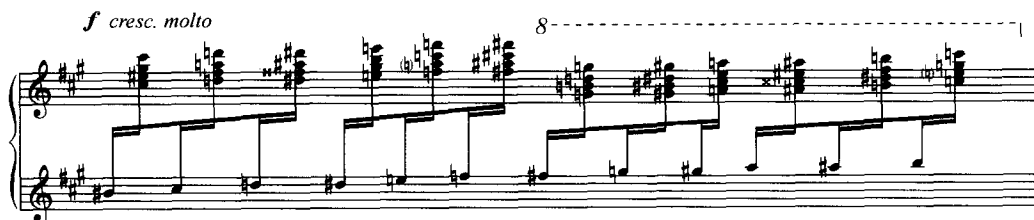
第二节 传统的承接与创新

梅西安生活在 20 世纪的法国,不免承接 19 世纪末以来法国主流的音乐创作倾向——印象主义音乐。始于 19 世纪 80 年代的印象主义音乐,是在印象主义绘画及象征主义文学的双重影响下,以反叛德国浪漫主义的姿态而出现的。它运用音乐具有“流动地表现光线变化”的特点,把对光线与色彩的追求放置在音乐其他表现功能之上。

印象主义的典型音乐语言,在德彪西的音乐创作中淋漓尽致地表现出来。以德彪西为代表的印象主义作曲家,从题材内容上来说,他们既有对风和水等自然景物与现象的描绘,又有对民间生活风俗的表现,还有对神话传说中各种奇幻形象的刻画。从音乐语言上来说,弃用悠长如歌的旋律,而改用片断的、零碎的主题动机,以短小的音调组成新颖的动机化语汇,不追求旋律线条的清晰,使旋律逐渐丧失在音乐中的主导地位,在旋律发展中也力求避免使用浪漫主义音乐中常用的重复、模进、展开等手段;在调式方面,虽未完全脱离大、小调体系,但大量采用全音阶、五声音阶及中古调式等,因此调性常常是模糊的,在和声上使用九和弦、十一和弦、十三和弦取代三和弦和七和弦,三和弦、七和弦、九和弦等成组地平行进行,同时采用新的和弦结构,例如将倚音用做和弦的一部分而置于整个和弦之中、添加变化音等等,通过运用创新的和声手法追求色彩与朦胧,注重和声的色彩效果多于和声进行的功能性;在配器方面,以弦乐的细腻以及木管特性音区的音色,加之打击乐器的斑斓,形成模糊的色彩世界,长笛、竖琴都因其独特的音色而成为印象主义音乐喜用的乐器;力度上,印象主义音乐追求的是一种朦胧、暧昧、模糊的“氛围”,它要求音乐在力度级差和动态范围变化不大的情况下,细致地表现光与色的变化,音乐以“弱”为主,使用弱力度铺垫基本背景,较少使用“强”,即使出现也多稍纵即逝;在织体方面,常运用与描写对象相应的织体表现不同的“印象”。以德彪西为代表的印象主义音乐,为 20 世纪作曲家开辟了一个全新的音响世界。梅西安的初期创作正是在这样的背景下“承接”既往音乐传统,在和声的平行进行、织体层化以及力度等方面表现出与印象主义音乐相同或相似的创作特点。

在传统和声学中,五度音程的连续平行进行是被严格禁止的。然而随着时间的推移,以及对音色和声音本身美感的追求,被禁用的连续五度终于被“解禁”了。在德彪西的作品中常见的和声平行进行,不仅满足了印象主义音乐追求色彩与瞬间变化的要求,而且具有强烈的“流动感”,如《前奏曲》第一册之七《西风所见》(…Ce qu'a vu le vent d'ouest)中的平行进行(例4-1),严格的半音上行并均匀进行在十六分音符的节奏上,这是典型的德彪西平行进行的运用方式。

例4-1 德彪西《前奏曲》第一册之七《西风所见》第46小节



德彪西常严格保持平行和弦结构的一致性,按照半音或全音音阶的模式上行或下行,这是更趋于“静态”的一种应用手法。梅西安承接传统,善用和声的平行进行,但将其纳入有限移位调式规范中,追求和声的色彩“微差”变化,这将在下一节通过实例进一步说明。

“织体层化”经常出现在德彪西、拉威尔等作曲家的作品里,多个声部分别按照自己的线条发展,从而产生“分层”,即本文所指的“织体层化”,在梅西安初期的钢琴独奏作品中是最常用的织体形态之一。层化织体的组合方式可以是多样的。既可以在同一声部中构成隐伏式的层化结构,也可以在不同声部之间构成明显的层化结构。在不同的声部中,既可以同步进行,也可以异步进行,并进而形成卡农、重复或者对比关系。梅西安初期创作的三首钢琴独奏作品,全都由层化结构组成,不同层之间常常使用不同的织体音型,互为补充(见例4-2),丰富音乐的色彩,增加对比性,也经常构成重复与卡农关系(见例4-3)。

例 4-2 《前奏曲》之一——《白鸽》第 1~5 小节

Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée

ppp p ppp

E 大三和弦

p rubato... mf

例 4-3 《前奏曲》之六——《焦虑的钟声与别离之泪》第 14~17 小节

p m.d. mf ppp

m.d. mf m.g. mf

例 4-2 是梅西安第一部出版作品的开始部分,明显由三层结构组成,主题“旋律层”在中间声部,下方是由持续的主和弦(E 大三和弦)分解构成的“伴奏层”,上方以极弱(*ppp*)的力度出现快速转换的和弦,形成“闪烁变化”的“色彩层”,均匀地填充在旋律层的长音处,在形成织体对比的同时,丰富了音乐的色彩变化。例 4-3 中主题旋律以一个四分音符的时差、在低八度的音高上构成卡农进行,另有一个以十六分音符均匀律动构成的“伴奏层”。总之,梅西安作品中的层化结构明晰、分工明确,在继承印象主义音乐层化结构的同时,配合在音高、节奏等方面的创新技法,形成了具有个性化风格的音响。

在力度方面,梅西安初期钢琴独奏作品亦表现出对传统的承接与创新。如前所述,印象主义音乐常以“弱”力度为主,并与稍纵即逝的“强”结合运用。梅西安初期的三首钢琴独奏作品,其力度应用情况描述如下:

《前奏曲》(8 首)

以“弱”力度为主,与稍纵即逝的“强”相配合。

《滑稽幻想曲》

以“强”力度的 A 部(第 1~22 小节)为主,与运用“弱、强”力度的 B(第 23~52 小节)、C(第 75~120 小节)相配合。

《为保罗·杜卡之墓的小品》

以“强”为主,片断性的“弱”作为对比性因素出现。

由此看出,梅西安在《前奏曲》中,保持着与德彪西为代表的印象主义音乐相似的力度特征,继而在《滑稽幻想曲》中开始发生变化,以强力度出现的 A 部与弱强结合的 B、C 两大部分形成对比,《为保罗·杜卡之墓的小品》更是以强力度为主,全曲仅在乐曲中间部分出现了 2 小节的弱力度,并结合“渐强”(cresc.)推向全曲的高潮段落。因此仅从此时期的钢琴作品来看,梅西安在传承印象主义的力度手法的同时,已显露出自己个性化应用的发展态势。

在与印象主义音乐作曲家保持创作共性的同时,梅西安不断探索、寻求自己的创作方向。在和声的平行进行、织体层化以及力度方面,梅西安初期的钢琴独奏作品表现出与印象主义音乐相似的特点。在题材方面,梅西安与德彪西都善于描写客观世界,尤以自然界如风、景物、空

气、钟声等为主,其次还包括宗教性的题材等。梅西安在与塞缪尔的对话中谈到了与德彪西作品的关联:“我承认像《不可触及的梦中之声》(Les sons impalpables du rêve)、《风中映像》(Un reflet dans le vent)这样的乐章标题与德彪西的作品非常类似,但通过运用我的有限移位调式的手法,在音乐上与德彪西相区别。……这些《前奏曲》中不同于德彪西作品的方面:奏鸣曲式,这个曲式的中间部分都使用三部性的乐段,它更像巴赫赋格作品的结构;由于调式的应用,或许由于我是保罗·杜卡学生的原因,我的《前奏曲》呈现出了一个声音——色彩的对应体系。无论如何,我的节奏远远区别于德彪西非凡的自由。”^{②④}因此,梅西安在继承法国音乐传统的同时,在初期创作中通过个性化的创新技法,尤其是有限移位调式的运用,明显地发展了德彪西、拉威尔以来的法国音乐,因此梅西安对于传统的“承接”是“发展”式的,而不是“对峙”和“相悖”的。

第三节 有限移位调式的应用

梅西安创作初期的钢琴独奏作品,在和声的平行进行、织体的层化结构以及力度、题材等方面表现出与印象主义音乐相似的创作特点,结合有限移位调式带来的新颖音响、模糊调性,运用独创的动机内核、色彩和弦,梅西安在保持法国音乐传统的基础之上,表现出创新的个性化倾向。初期对有限移位调式的应用,具有封闭性的调式内音、平行进行模式、功能框架内的调性游移等特点,以下将通过分析初期钢琴作品,概括其应用手法。

一、平行进行模式

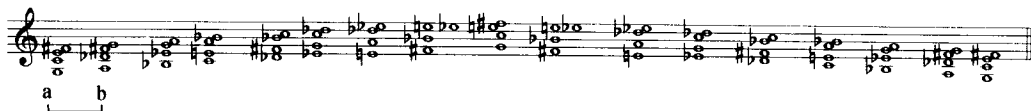
对于有限移位调式的应用,梅西安在《技巧》中列示了平行进行的序列模式(见例4-4)^{②⑤}。

^{②④} Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, Paris: Belfond, 1986, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland: Amadeus Press, 2nd ed., 1994, p. 111.

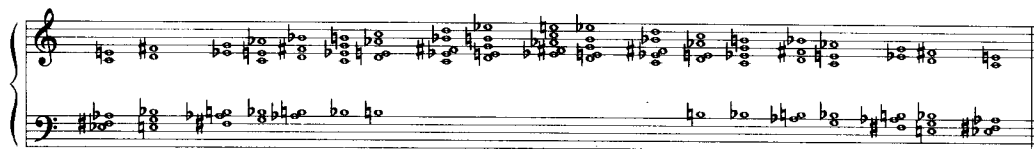
^{②⑤} 同 Oliver Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, Paris: Leduc, 1944, 页 50、52、53、54, 例 317、333、346、351、355。

例 4-4

A



B



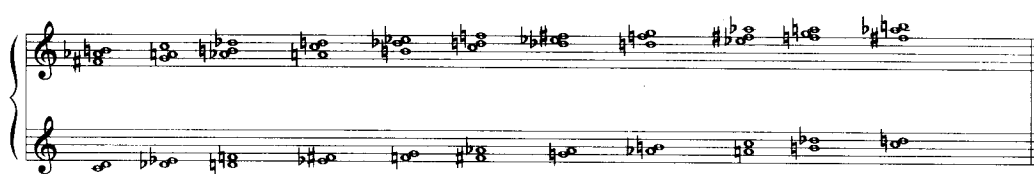
C



D



E



例 4-4, 每一声部都从不同的音级开始, 各自依照有限移位调式的音阶进行移位, 从而严格地完成了平行进行。例 4-4A 是调式 2^1 的平行进行和声序列, 它由两种和弦依次交替组成: a 是附加增四度音的四六和弦, b 是附加六度音并省略五音的属七(大小七)和弦。例 4-4 中, B 是调式 3^1 的平行进行和声序列, C 是调式 4^1 的平行进行和声序列, D 是调式 6^1 的平行反向进行和声序列, E 是调式 7^1 的平行进行和声序列, 它们均依照有限移位调式的音阶形式严格移位。就平行进行而言, 虽然梅西安与德彪西同样使用严格的手法构成平行进行, 但不

同的是,德彪西通常使用同一种和弦的平行进行,而梅西安通过运用有限移位调式实现平行进行,通常构成两种或更多和弦结构的交替进行,一方面有限移位调式本身可产生一些传统和声所没有的和弦结构,另一方面可以获得更多细微的色彩变化。与德彪西相比,梅西安更加讲求和声的“微差”变化,保持一段音乐一致的听感水平,形成相似但又有变化的和声,通过传统与非传统和声音响的结合,弥合“协和”与“不协和”之间的差别。

有限移位调式内的平行和弦进行,是梅西安最典型的应用手法。例如他出版的第一首作品,一开始便应用了具“不可能性魅力”的调式 2^2 (例4-5),这里不仅使用了平行进行的陈述方式,还表现出有限移位调式运用的另一个典型特点——功能框架内的调性游移。梅西安常在重要的曲式结构位置上使用“主—属”等功能性和声,在音乐中使用传统和声结构,但改变传统和声功能进行的逻辑序列,展现出模糊或变幻不定的调性感,从而形成调性的游移,这即是功能框架内的调性游移。

例 4-5 《前奏曲》之一——《白鸽》第1~2小节

a)

b)

调式 2^2

例4-5由明显的三个层化结构组成:最上层,即色彩层,由三个声部构成,三个声部分别由 $\sharp C$ 、 $\sharp A$ 、 F 开始,按照调式 2^2 的音阶平行进行,这是前述梅西安常用的有限移位调式的陈述方式,即平行进行。快速的

和声转换结合极弱(*ppp*)的力度,表现出了波光淋漓的色彩变化效果。它运用大三和弦、小三和弦交替进行,完成了调性游移的“任务”,并且构成对称性的布局。中层,即旋律层,是以半音与三全音进行为特点的旋律声部。最下层,即背景层,以 E— $\sharp$ G—B 的大三和弦,运用流动的织体形式,在音乐横向进行中构成了 E 大调的调性氛围,通过纵向上 E 大三和弦的强调,与横向进行交相辉映,形成了稳固的 E 大调调域。

在这里使用的调式 2 本身具有一些独特的属性,它仅有三种移位形式,根据阿伦·福特的集合表,它具有仅次于全音音阶(六声)的对称性。这种调式突破传统但又未完全打破传统,还没有进行到无调性的领域。从传统大小三和弦以及减七和弦的角度,我们发现调式 2 可以由相差三全音的大小三和弦、或相差半音(或全音)的减七和弦叠置构成。除此之外,与传统七声音阶相比,调式 2 含有更丰富的传统和弦结构,它可以同时含有大、小三和弦,增六和弦,属七、九和弦,减七和弦,半减七和弦等不同的结构,因此它拥有传统七声音阶需要通过变化音才可获得的和弦样式,因而具有更为丰富的“色彩性”。同时,在调式 2 的同一种形式中,缺乏传统功能和声中“V—I”的进行,混合使用两种不同移位的调式 2 时,才可以出现 V—I 的进行,因此调式 2 本身即具有“功能性弱而色彩性强”的特点,有别于传统的功能和声,在乐音材料上满足了梅西安创新技法的需求。

例 4-6 《为保罗·杜卡之墓的小品》第 11 小节

a)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

b)

调式 3¹

《为保罗·杜卡之墓的小品》第 11 小节采用调式 3¹ 的音高材料,共计 7 个声部的平行进行(分别标记为 1、2、……7),如例 4-6a 所示,除第

3 声部外,第 1、2、4、5、6、7 声部均在不同的音高开始按照例 4-6b 中所列示的调式 3¹ 音阶下行,其中第 1、3 声部为八度的重复,在第 11 与 12 和弦之间省略了与第 3 和弦相同(低八度)的和弦,人为地增加了句读感。这种平行和弦的陈述方式,既可以同向又可以反向进行,是梅西安作品中常见的陈述手法,并常应用于乐曲重要的曲式段落。

二、其他应用特点

在初期钢琴音乐的创作中,梅西安明显地偏爱有限移位调式。在《技巧》、《论著》中谈及的多种有限移位调式应用方式,在初期三首钢琴独奏作品中均有体现。从织体构成上来讲,既有旋律性的应用又有和声性的应用;从调式的使用方式来看,既有同一调式内的进行又有不同调式的并置与叠置。以下通过初期钢琴独奏作品中有限移位调式应用的实例分析,概括有限移位调式除平行进行模式以外的其他应用特点。

在使用有限移位调式时,梅西安常用封闭性的调式内音。《前奏曲》第 7 首《平静的诉怨》(Plainte calme)开始处(第 1~6 小节)即应用了有限移位调式(见例 4-7)。

例 4-7 《前奏曲》之七——《平静的诉怨》(第 1~6 小节)

a)



b)



例 4-7a 中所出现的音高,如例 4-7b 所示,除了添加音 E 以外,其他的都是调式 2^3 的调式内音。音乐以纯五度与增四度的音响对比作为开始,将具有传统与现代特征的音程“并置”在一起,从而形成了个性化的旋律形态。第 1 个完整小节内出现了一次作为经过音的“E”(调式外音),第 3 小节低音部出现另一个“E”音,除此以外,其旋律、和声均严格控制在此调式之内。梅西安使用有限移位调式,在十二平均律框架内,按照人工设计选定的音高,依赖这些相对封闭的调式音,营造出与众不同、独具色彩的音响系统。

《前奏曲》第 2 首《忧愁景物中的狂欢之歌》结束处使用调式 2^1 终止全曲,见例 4-8。

例 4-8 《前奏曲》之二——《忧愁景物中的狂欢之歌》第 73~74 小节

a)



b)⑮



⑮ 同 Oliver Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, 页 50, 例 321。

c)



例4-8a使用调式 2^1 ,这里再次显示出梅西安运用有限移位调式的特点,即功能框架内的调性游移。调式2本身具有前述的“传统与非传统、功能与色彩相结合”的特点,同时全曲结束在附加六度音的 $\sharp f$ 小三和弦上,配合低音声部 $\sharp f$ 的持续音,指示出 $\sharp f$ 小调的调域,但缺乏V—I的支持。将例4-8a中的旋律、和弦与低音进行分离,如例4-8c所示,纵向上使用和谐 $\sharp F-A-\sharp C-\sharp D$ (附加六度音的小三和弦)为中心的对称结构,该和弦在一定程度上起到了明示调性的作用。而在横向的旋律中使用明显的以 $\sharp F-\sharp B$ (三全音结构)为核心的对称结构,利用三全音的中立特性,起到模糊调性的作用,通过纵向上调性的强化与横向上调性的模糊,表现出功能框架内调性游移的特性。同时,在横向的旋律进程中使用到旋律削减的技法,从开始的四个音($\sharp F-\sharp B-A-G$),到两个音($\sharp F-\sharp B$),再到最后的主音($\sharp F$)。例4-8b是梅西安在《技巧》第十六章中列示的调式2的典型终止式,梅西安在许多作品中用到它,我们不仅可以在例4-8c找到隐伏的调式2典型终止的旋律外形,即例4-8c的 $\sharp F-A-G-\sharp B-\sharp F$ 与例4-8b的 $A-\flat D-C-\flat E-A$ 拥有相似的旋律外形,而且它们都同样采用持续的低音声部,即例4-8b中的 $\flat B$ 与例4-8c中的 $\sharp F$ 。在这里,梅西安应用有限移位调式结束全曲,音乐作品的开始与结束,常是备受作曲家们关注的段落,有限移位调式还应用在乐曲的开始(如例4-5),这表现出梅西安对有限移位调式的重视程度。

同一有限移位调式的不同移位之间可以进行转换。如《技巧》

例 328^⑫所示的《前奏曲》第六首第 49~51 小节,它简捷地通过模进(下方大二度)从调式 2³ 转换到调式 2¹。不同有限移位调式之间也可以进行转调。在梅西安的作品中,多调式(Polymodality)的运用既可以通过层化结构在纵向上叠置(即对置,Superposition),也可以从一组多调式转到另一组多调式中(即并置,Juxtaposition)。《论著》第七册^⑬中应用《前奏曲》第五首(同《技巧》例 302)说明多调式的应用手法,并与“混合色彩”关联在一起。^⑭《技巧》例 217^⑮由三个层化结构叠置而成:上方声部以调式 6 构成,中间声部与上方声部同节奏但以调式 2 构成,二者相叠,构成共鸣的效果(Effects of Resonance),下方声部以 G— $\flat$ B—D ($\flat$ D—F—A)组成的持续低音和声构成。总之,有限移位调式可以使音乐同时处于多种调性之中,可以赋予某一调性以“主导权”,既可表现出稳定的调性也可表现出游移性。

在初期创作中,梅西安运用有限移位调式,表现出以下的应用特点:

封闭性的调式内音

功能框架内的调性游移

平行进行的陈述方式

旋律性、和声性结合带来的纵横交织

不同移位的转换与不同调式的转调

有限移位调式作为梅西安初期钢琴独奏作品主要的创新技法,表现出系统化、个性化的使用特点,它的应用起到了突破传统的作用,并以此有别于以德彪西为代表的法国音乐传统。

三、《不可触及的梦中之声》的音乐分析

《前奏曲》中除第八首采用奏鸣曲式之外,其他七首均是对称性回旋曲式布局,第二首与第五首均具有较多的对称逻辑关系,从中选取带有

^⑫ 同 Oliver Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, 页 51, 例 328。

^⑬ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII), p. 251.

^⑭ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII), p. 250.

^⑮ 同 Oliver Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, 页 38, 例 217。

尾声结构的第五首《不可触及的梦中之声》作整体性分析,其结构如下所示:

曲式段落	A B A C A B A Coda						
小节	1~6	7~16	17~21	22~43	44~48	49~58	59~64
节拍形式	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4}$		$\frac{3}{4} \frac{7}{8} \frac{4}{4} \frac{2}{4}$			$\frac{5}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4}$

1. 叠部 A

叠部 A,如例 4-9 所示,在全曲中出现 4 次,每次出现几乎完全相同。

例 4-9 《不可触及的梦中之声》第 1~6 小节

Modéré

(cuivrez la partie superieure)

叠部 A 由明显的两层结构组成。右手声部由第 1 小节的和声持续

音群构成,采用十六分音符平均律动的节奏,三音和弦平行进行在调式 3^3 的音阶模式上(如例 4-10a 所示)。该持续音群以 1 小节为周期单位,在 A 中共出现了 5 次,第 6 次出现时运用旋律削减手法,保留开始的 8 个十六分音符进行重复。

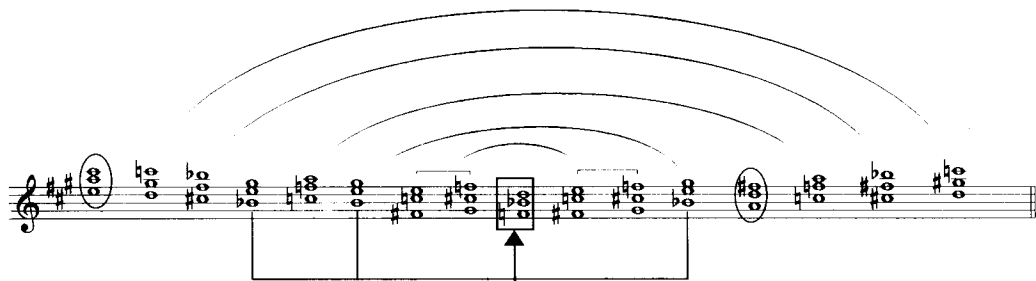
例 4-10

a)

调式 3^3

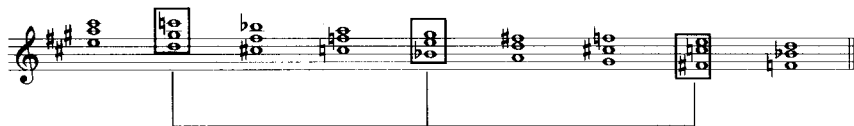


b)



对称结构的中心点
持续音群结构的黄金分割点

c)



增四度+大三度(减四度)

如例 4-10b 所示,该持续音群呈变化对称结构。在该结构中,第 1 个和弦没有对应的和弦,它起到明确调式调性(A 大调)的作用,除此之外的 15 个和弦,以 $F-\flat B-D$ 为“中心点”,呈变化对称结构,而且该和弦所处的位置又是持续音群结构的“黄金分割点”,“两点合一”在结构上体现了美学意义。

例 4-10c 是该持续音群中所出现的 9 个不同和弦,除 $D-\sharp G-C$ (增四度与减四度叠置)、 $\flat B-E-\sharp G$ (增四度与大三度叠置)以及 $\sharp F-C-E$ (增四度与大三度叠置)以外,其他均为大三和弦四六结构的平行进行。在此,大三和弦是占主导地位的和弦形式,并配以附加增四度的和弦结构形式,形成了带有模糊色彩的大调式音响效果。

叠部 A 的左手声部是和声性的旋律声部所在,建立在调式 2^1 上,它由三个乐句组成,其中纵向上的 $E-\sharp F-A-\sharp C$ 具有核心作用,例 4-9 中圆圈所示的乐句开始与结束部分建立在该和弦上,它事实上是 A 大三和弦附加大六度的附加音和弦,与每一小节右手声部强拍上使用的 $E-A-\sharp C$ 交相辉映,突出强化了 A 大调的调式色彩。

叠部 A 的左手与右手声部在音区、力度、节奏音型方面相互对比,强化了音乐的“音层”感,这里,梅西安使用了多调式的叠置,右手声部的调式 3^3 与左手声部的调式 2^1 叠置在一起,互为补充,构成 12 个半音,通过突出 $A-\sharp C-E$ 的和声手法共同呈现出 A 大调的音响色彩。

2. 插部 B

如上所述,叠部 A 是由调式 3^3 与调式 2^1 叠置构成,插部 B(第 7~16 小节)则由调式 2^1 与调式 6^1 并置构成。插部 B,第 7~15 小节完全使用调式 2^1 的调式内音,第 16 小节(如例 4-11b 所示)则使用调式 6^1 的封闭性调式内音,作反向平行运动,衔接叠部 A 的再现。

例 4-11

a)

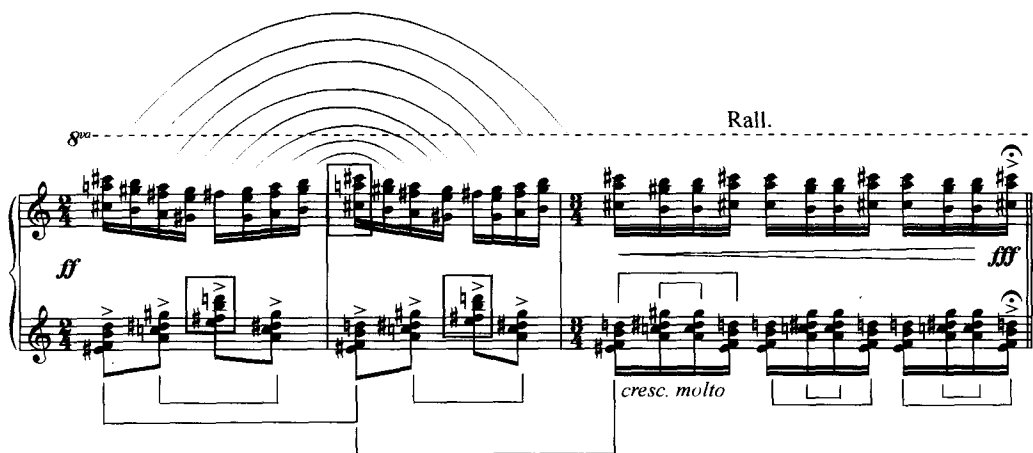
调式 6^1

例 4-12

例 4-12 中,上方声部与下方声部的时值距离相差 1 个八分音符。它由 4 个乐句组成,即第 22~24、25~26、27~28、29~32 小节,第 1 与第 4 乐句变化重复,构成对称性布局。第 1 乐句的上方声部以 A—C—E 组成的小三和弦音为主,在例 4-12 方框所示的位置出现变化,是 4—5(0126)的音高组合,它的 2 个特性音程——增四与小二度,恰好是梅西安最喜爱的音程,第 4 乐句也结束在 A—C—E 组成的小三和弦音上,因此这段音乐具有 a 小调的音响特征。

插部 C 的结束部分,如例 4-13 所示,与叠部 A 相互衔接,它使用了全曲中惟一的 ff 的力度,是全曲的高潮所在。例 4-13 标明了存在于和声上的对称关系。

例 4-13 《前奏曲》之五——《不可及的梦中之声》第 41~43 小节



节奏上的“不可逆行节奏”来源于魔方、回文等思维,同样,把“不可逆行”的思维运用于和声,便可得到“不可逆行式和声进行”,正如例 4-13 所示,由于使用两端对称的和弦进行,所以构成了局部的“不可逆行式和声进行”。由此可见,梅西安在节奏、音高等方面的创新技法具有“相通性”,我们可以借用不可逆行的理念理解节奏、旋律、和声等不同的音乐要素,同样,和声进行中的“持续音群”预示了后期节奏上的“对称排列置换”技法,它们也具有相似的思维逻辑。

4. 尾声(Coda)

乐曲的最后 4 小节是全曲的尾声所在,如例 4-14 所示。

例 4-14 《前奏曲》之五——《不可及的梦中之声》第 65~68 小节

白键音符 (a 自然小调)

Assez lent

glissando

mf

f

调式³

8-----

8-----

8-----

I

此曲的尾声呈现出以下技术特点:

(1) 调式的并置

小节	65	66	67	68
调式	调式 ²	A 大调属七和弦与 a 自然小调	a 自然小调	调式 ³

对应于叠部的调式,尾声作最后的并置。第 67 小节以低音持续的 A 音与滑奏(glissando)奏出白键音符,最后的落音 A 共同强化了 A 音。

(2) 运用了旋律的削减。第 66 小节的旋律音削减至[#]a 小三和弦,同时配以可理解为 A 大调的属七和弦的 E—[#]G—B—D 音高组合。

(3) 尾声使用了与叠部 A 相同的调式,但叠部 A 采用的是调式³与调式²的叠置,而尾声使用的是调式³与调式²的并置;另一与叠部 A 相同的手法,是它们虽然使用了不同调式的陈述,但仍在背景上强化了 A 大调的音响结构:

小 节	65	66	67	68
A 大调	(A)	V ₇	(A)	I

《不可触及的梦中之声》代表了梅西安创作初期典型的技术手法,尤其是对有限移位调式的叠置、并置的多样化使用手法,平行式(同向、反

向)的和弦进行,调性的游移与模糊与有“中心音”并存,“前景”运用建立在有限移位调式上的非传统和弦结构,“背景”仍存在传统和声的功能框架,二者的结合实现了梅西安对传统的承接与创新。

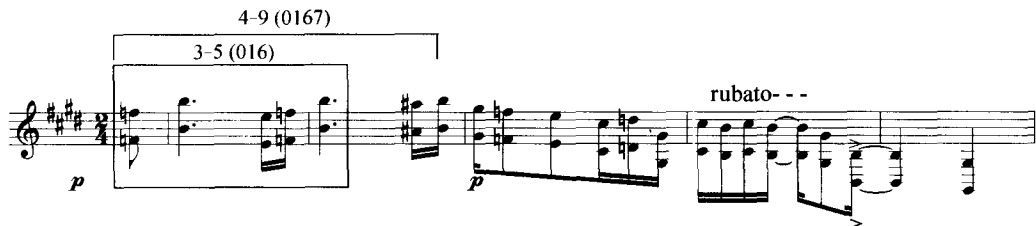
第四节 主题旋律的动机内核与节奏

一、主题旋律的动机内核

本文第二章第二节提出了梅西安喜用的动机网络:它将小二度与三全音的音程关系集成三音动机,以此为基础构成四音动机。以下通过分析《前奏曲》各曲中的主题,进一步证明动机网络在梅西安初期作品中的重要作用。

梅西安《前奏曲》开始的旋律声部(见例4-15),通过采用八度的强调突出了主题旋律,并且在全曲中重复出现了两次。

例4-15 《前奏曲》之一——《白鸽》第1~5小节旋律声部



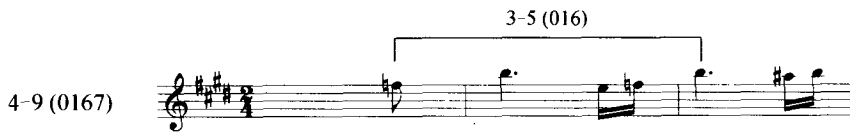
例4-15的主题旋律以调式2为基础。调式2,即阿伦·福特集合表中的8—28号音级集合,音级内涵是[448444]。例2-15方框所示的动机具有鲜明的音调特色,它以上行增四度的重复以及半音的上行构成,即集合3—5(016),这是梅西安最早呈现于世人的音乐片段。增四度与小二度(半音)可以说是调式2的特性音程,调式2的应用导致了3—5(016)的特性音调,反之,3—5(016)的使用也成全了调式2的出现,二者具有互为因果的关系。再扩展到作品的前2小节,它则使用的是动机网络中的4—9(0167),显示出梅西安对3—5与4—9的偏爱。

梅西安初期的钢琴独奏作品已表现出喜爱三全音的倾向,例4-16列出初期钢琴独奏作品中包含在“动机网络”中的主题。其中例

4-16b、c、d 虽然是由五音动机构成的前景(Foreground),但它们都包含有动机内核(016)。除例 4-16c 是以持续的装饰音开始以外,例 4-16a、b、d、e、f 均由上行三全音开始,例 4-16f 以三全音下行作段落终止,足以说明梅西安对三全音的重视与应用,在实际作品中进一步验证了梅西安的动机网络。

例 4-16

a) 《前奏曲》之一——《白鸽》主题(第 1~2 小节)



b) 《前奏曲》之二——《忧愁景物中的狂欢之歌》主题 A(第 1~2 小节)



c) 《前奏曲》之二——《忧愁景物中的狂欢之歌》主题 C(第 25~26 小节)



d) 《前奏曲》之四——《消逝的瞬间》主题 A(第 1~2 小节)



e) 《前奏曲》之六——《焦虑的钟声与别离之泪》主题 B(第 14~15 小节)



f) 《滑稽幻想曲》A 部终止(第 21~22 小节)



梅西安初期的钢琴独奏作品,除在旋律方面使用“动机生成系统”之外,也常用八度重复的方式强化主题旋律,在横向进行中使用动机的重

复、变化重复以及声部的卡农进行等重要的旋律发展手法。在《技巧》中梅西安谈到旋律的削减、音高换位、音域改变等旋律发展手法,它们均在初期钢琴独奏作品中获得广泛运用。

二、节 奏

在梅西安初期钢琴独奏作品中,节奏上的特点主要表现在附加时值、不可逆行节奏以及节奏卡农的应用方面。“不可逆行节奏”是由一个中心时值与两组互为逆行的时值组合而成,以下便是一个最简捷、最典型的不可逆行节奏形式:



中心时值可长可短,是可以自由安排的节奏区域。中心时值两端的节奏相同,从而构成不可逆行的特点。梅西安在《技巧》中阐述了不可逆行节奏与有限移位调式之间的关系,二者均具有“不可能性的魅力”,这是它们的共性所在。

梅西安常单独运用独立于旋律的节奏卡农,如例4-17所示,两个声部之间构成了相差1个八分音符时差的节奏卡农,而在旋律上两个声部形成倒影进行。

例4-17 《前奏曲》之四——《消逝的瞬间》第23~24小节

Modéré



在节拍方面,初期的钢琴独奏作品呈现出从规整的节拍、到变化节拍、再到没有节拍的发展轨迹。

《前奏曲》	《滑稽幻想曲》	《为保罗·杜卡之墓的小品》
$\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{4}$	$\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{4}$	取消节拍
$\frac{2}{8} \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{6}{8} \frac{7}{8} \frac{8}{8} \frac{9}{8} \frac{12}{8}$	$\frac{4}{4} - \frac{1}{8}$	
$\frac{3}{16} \frac{5}{16} \frac{6}{16} \frac{7}{16} \frac{8}{16} \frac{9}{16} \frac{10}{16}$	$\frac{2}{4} - \frac{1}{16}$	

对于节拍的记写形式,梅西安曾在《技巧》中谈到他使用的四类记谱法。正如本文第二章第一节中所谈到的,第一类记谱法(First Notation),既无小节也无节拍,小节线的保留在此仅具有标示段落以及终止临时变音记号的意义,这是他喜用的一种记谱形式,他曾说:“这种记谱法显然最适于作曲者,因为它最能够精确地表现作曲者的音乐意念。”^⑩《为保罗·杜卡之墓的小品》即采用第一类记谱法,几乎每一小节线前都出现一个在极低音区使用八度重复强调的主音 B,在这里小节线成为乐句、乐段结构的标识。在《滑稽幻想曲》中,出现了“ $\frac{4}{4} - \frac{1}{8}$ ”、“ $\frac{2}{4} - \frac{1}{16}$ ”两种混合节拍的形式,它的实际效果等同于第四类记谱法。第四类记谱法是以切分音的手法,在一个正常的小节中,写入一个与它毫不相干的节奏,^⑪这种记谱形式较为接近演奏者的视觉习惯。

第五节 对称性的创作理念

对称是梅西安创作思维的重要手段之一。如第二章中所述,梅西安的有限移位调式本身带有平移与反射的对称特性,这种音高材料的对称特点,必定使旋律、和声同样隐含有对称特性,而他的色彩和弦也存在着内在倒影对称的特点。“不可逆行节奏”亦是由对称所带来的。我们在前文的分析中已多次述及梅西安在音高与节奏上的对称创作理念,在他

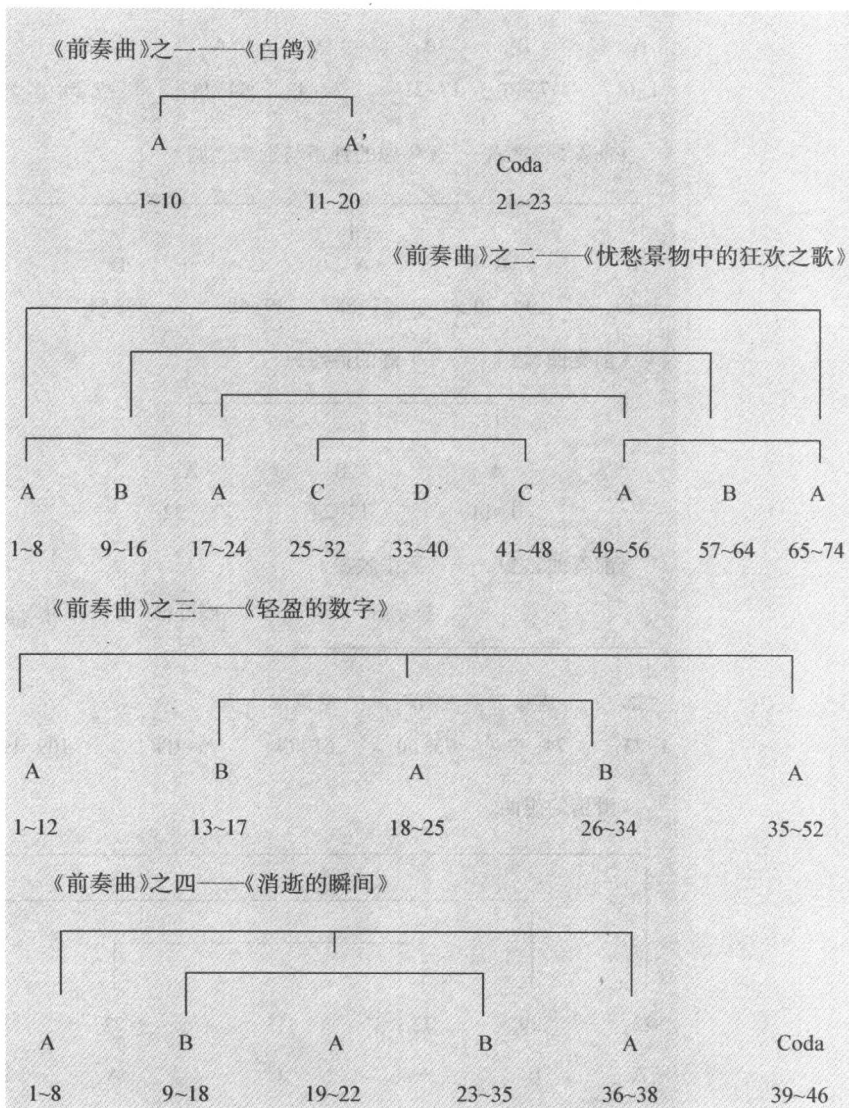
^⑩ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, Paris: Leduc, 1956, p. 28.

^⑪ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of my Musical Language*, p. 29.

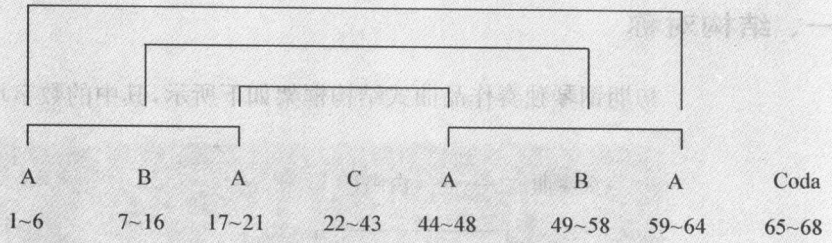
的初期钢琴独奏作品中,曲式结构上的对称特点也是明显与外在的。

一、结构对称

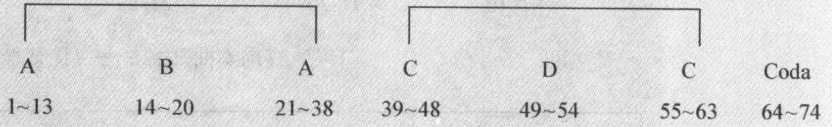
初期钢琴独奏作品曲式结构框架如下所示,其中的数字均为小节数。



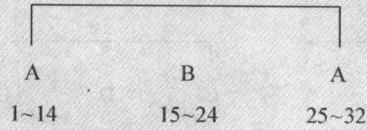
《前奏曲》之五——《不可触及的梦中之声》



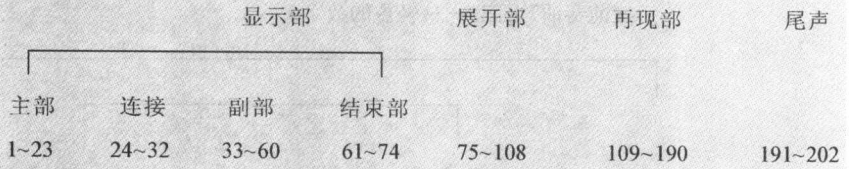
《前奏曲》之六——《焦虑的钟声与别离之调》



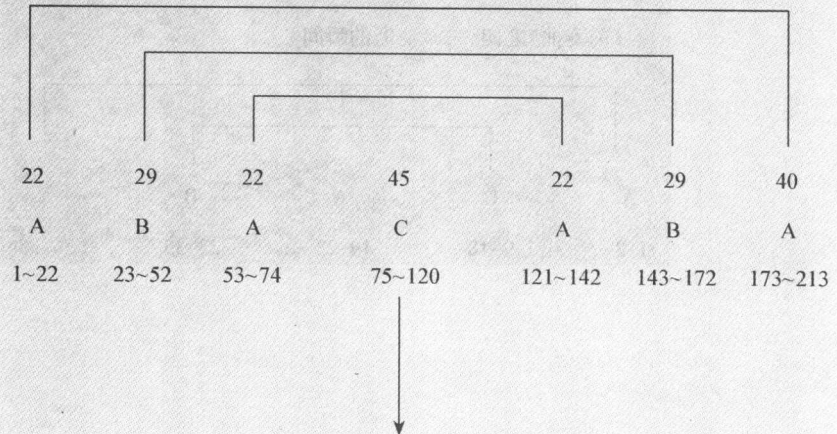
《前奏曲》之七——《平静的诉怨》

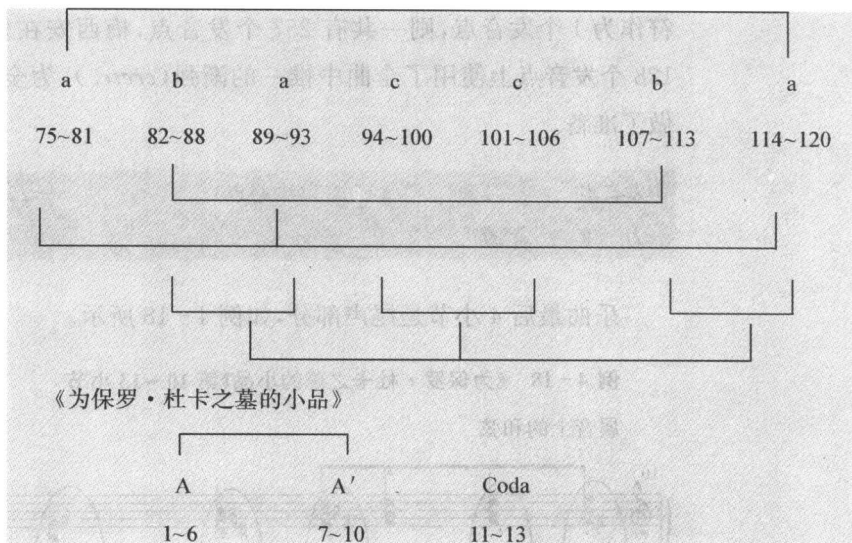


《前奏曲》之八——《风中映象》



《滑稽幻想曲》





以上列出全部早期钢琴作品的曲式结构,并用方框明示了其中的对称关系。可以看到,除《前奏曲》第八乐章采用的是奏鸣曲式外,其他均采用“对称性”的曲式结构。既有单重对称(如《前奏曲》之六、之七等)、双重对称(如《前奏曲》之三、之四等),还有多重对称(如《前奏曲》之二、之五等),在《滑稽幻想曲》中,从乐句到乐段更具有整体对称的布局。

二、《为保罗·杜卡之墓的小品》的对称结构

这里选取梅西安创作初期的最后一首作品《为保罗·杜卡之墓的小品》,进一步观察其结构上表现出的对称特点。该作品采用没有调号、拍号的记谱形式,节奏上使用了附加节奏,以强力度为主,乐曲的相关要素如下所示:

	A	A'	Coda
结构(小节)	1~6	7~9	10~13
力度	<i>ff</i>	<i>p ff f</i>	<i>ff mf fff</i>
音域	B ₂ —c ³	B ₂ —c ³	B ₂ —c ⁴
节奏	附加时值	附加时值	附加时值
发音点(共计 257ξ)	1—105(105)	106—186(80)	187—257(70)

全曲以“B”音为核心音高,在每一乐句结束时,低声部均出现八度重复的B音,并且最终结束在B音上。全曲没有节拍,如果以十六分音

符作为 1 个发音点,则一共有 257 个发音点,梅西安在乐曲中心,即第 128 个发音点上使用了全曲中惟一的渐强(*cresc.*),为全曲高潮的出现做了准备。

发音点	1	128(中心点)	257(素数)
力 度	<i>ff</i>	<i>cresc.</i>	<i>fff</i>

乐曲最后 4 小节是尾声部分,如例 4-18 所示。

例 4-18 《为保罗·杜卡之墓的小品》第 10~13 小节

属音上的和弦

10

Tea Tea Tea Tea Tea

C B^b G E C

4-27B

调式3¹

11

8

pü *ff*

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea *

调式3⁴

12

B 大小七和弦

m.g. *ff* m.d. *mf* *ff* *fff*

8^{ba}

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea *

13

8^{ra}

fff *fff* *fff* *fff*

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea *

例4-18中第10小节采用梅西安《技巧》中谈到的色彩和弦——属音上的和弦,如前所述,属音上的和弦由大调音阶的7个音组成,它与《论著》中谈到的同低音上的移位转位和弦相同。从第1个和弦开始,分别建立在C、 $\flat$ B、G、E、C大调音阶上,C—E—G— $\flat$ B,既是C大小七和弦,又是调式3中的调式音,还是泛音共鸣和弦的组成部分(4—27B),它起到与第11小节接合的重要作用。第11小节的和声缩谱如本章例4-6所示,它所有的音高都使用调式3¹的调式音,采用7个不同声部的平行进行构成,这也是梅西安使用有限移位调式的最典型的手法。第12~13小节建立在调式3⁴上,以B大小七和弦的传统和弦形式体现,起到明确调式的作用,其中C是以经过音形式出现的调式外音,全曲最后结束在C—B的短促有力的动机上,且出现在全曲中最宽的音域上。

梅西安从创作初期开始,就在音高、曲式、力度等方面表现出对称的思维特性。对称不仅表现在外在的节奏、旋律、和声方面,还表现在有限移位调式这种内在的音高材料上,更在曲式结构方面显示出其重要的结构力与控制力。

梅西安创作初期的钢琴音乐,表现出对有限移位调式的青睐和创新性的应用,因此本章侧重分析了有限移位调式在初期作品中所具有的封闭性的调式内音、功能框架内的调性游移等应用特点;旋律上根据梅西安的喜好,概括出其动机网络,并在作品中进一步验证;这时候梅西安还没有大量使用他独特的色彩和弦,而是建立在有限移位调式的基础上,使用传统和弦结构样式以及非传统的和声进行,达到传统的承接与创新;节奏上运用了节奏卡农、附加节奏等,而不可逆行节奏、印度节奏等在这一时期还较少触及。总之,这一时期梅西安的钢琴作品主要依靠有限移位调式来完成个性化的音响设计。

第五章

宗教精神气质的映射:梅西安钢琴 音乐创作发展期作品之分析 (1943~1944)

梅西安于1935年完成《为保罗·杜卡之墓的小品》之后,创作了献给他第一位妻子小提琴家黛尔伯斯^⑬的几部作品,例如《献给咪的诗》等。

1931年梅西安被任命为巴黎圣三一教堂的管风琴师,持续了55年,期间他创作了大量管风琴作品。1935年,梅西安创作管风琴曲《主的诞生》(*La Nativité du Seigneur*),这也是他的第一部大型管风琴作品,其前只有两首短小的管风琴曲——《天国的宴飨》(*Le Banquet céleste*)与《二部曲》(*Diptyque*)。从《主的诞生》开始,梅西安所创作的管风琴曲几乎都是大型的套曲,而且开始在作品中大量地运用印度节奏及增减时值节奏、不可逆行节奏、持续节奏以及复合节奏等手法,并在乐谱序言首次阐发了有限移位调式、增减时值与附加节奏以及属音上的和弦的创作理念,虽然这些仅是梅西安音乐语言的片断性说明,但却是把握他音乐语言的最早文献资料。

此时期对梅西安的音乐创作产生影响的,不能不提到“青年法兰西小组”(La Jeune France)。青年法兰西小组是于1936年在巴黎组成的法国作曲家小组,成员有伊夫·博德里埃尔(Yves Baudrier)、若利韦(André Jolivet)、勒絮尔(Daniel Lesur)和梅西安。他们的结合“旨在复

^⑬ 她在长期患病之后于1959年去世。

兴在作品中表现‘个人心声’的主张”，^⑬反对“返回巴赫”这新古典主义的抽象化倾向，而追求“在人自身里赋予音乐以新的血肉生命”，^⑭但这并不意味着他们在创作技巧上有一个共同的体系，事实上他们的创作技法并不相同。

20世纪40年代起，梅西安的名字开始逐渐响亮起来，^⑮这是他创作中重要的形成与发展期，他与钢琴家伊乌·劳黑尔德的联系促使他写成了一系列重要的钢琴作品，如《阿门的显象》（双钢琴）、《对圣婴-耶稣的二十凝视》等，自此开始，钢琴在他的许多管弦乐作品中担当非常重要的角色，而劳黑尔德也成为梅西安钢琴音乐的首要“阐释者”^⑯。

这时期梅西安主要集中于宗教性题材的创作，将宗教精神气质映射到钢琴音乐作品之中。梅西安旨在“把一种神圣的职责、一种共同的赞颂移置于音乐厅中”^⑰，在他与塞缪尔的对话中，梅西安曾明确表达出他在创作宗教性题材作品时的技术观念。

塞：当你写一首宗教作品与一首世俗作品时，是否用相同的音乐语言？

梅：差不多是相同的，这样说当然会让一些人感到反感，但对我来说，使用表现主题与表达意念的改变作为借口，让一位作曲家的创作风格自相矛盾，并采用不同的美学标准来创作，这似乎是荒唐而且有害的。^⑱

正是由于梅西安运用相同的创作观念对待宗教题材作品的创作，让我们得以参照前述“梅西安的音乐语言体系”继续在此时期的创作中寻找其技法的发展轨迹。

^⑬ 《牛津简明音乐词典》“青年法兰西小组(Jeune France, La)”词条，北京：人民音乐出版社，1991，页494。

^⑭ Gisèle Brelet, *La Jeune France, Musique contemporaine en France, Histoire de la Musique* (Encyclopedie de la Pléiade), Vol. II, p. 1146.

^⑮ Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, London: Faber and Faber Limited, 1994, p. 7.

^⑯ 在长时间的交往之后，梅西安与劳黑尔德两人于1962年结婚。

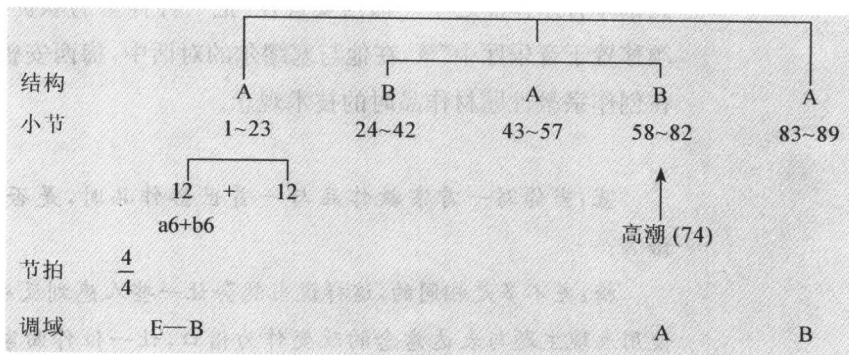
^⑰ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London: Melbourne and Toronto, 1975, p. 43.

^⑱ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, Paris: Belfond, 1986, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland: Amadeus Press, 2nd ed., 1994, p. 21.

第一节 作品概观

一、《轮回曲》

这首短小的作品是 1943 年应克劳德·戴维科特(Claude Delvincourt, 后曾任巴黎音乐学院的院长)的委约, 为巴黎音乐学院同年举办的钢琴比赛而作。它采用 ABABA 的对称性结构:



梅西安曾说道:“这个作品是真正的回旋,是与拉莫、库普兰以及流行的法国尚松相类似的那种副歌(refrain)与对歌(couplet)的交替,而不是一种古典的回旋-奏鸣。”^④对于这部作品,无论是梅西安自己还是研究他的学者们,几乎都没有分析过,主要因为它过于保守,采用了规整的 $\frac{4}{4}$ 节拍,虽然没有调号,但全曲建立在 B 大调上。在音高上采用三全音叠置组成的音响作为 A、B 的结束,在节奏上出现类似“斯特拉文斯基式”的节奏重音,即通过人为的技术打破规则节拍带来的节奏重音,除了以上两点,没有使用其他创新的技术,因此是梅西安作品中最为传统的一首作品。

④ 梅西安唱片序言(Olivier Messiaen, *Intégrale de l'œuvre pour piano*, Yvonne Loriod, piano, Sato, 1975.)。

二、《对圣婴-耶稣的二十凝视》

这部作品创作于1944年,由20个乐章组成,是梅西安诸多表达宗教意念的代表作之一。它们是壮丽的、形式新奇的乐章,具有富于表情的旋律、大胆的和声、丰富的音色、节奏的对比以及技巧性的钢琴织体。20个乐章变化幅度很大,它们的长度从19小节(第一乐章)到第232小节(第十乐章)、演奏时间上从2'32"(第八乐章)到14'56"(第二十乐章)^⑭不等。关于乐章先后顺序的安排,梅西安都有特定的考虑:

这些乐曲是根据速度、力度以及色彩的对比,还有某些象征的原因而进行组织安排的。每逢第五首作品都与神性(Divinity)有关:1. 天父的凝视;5. 圣子凝视圣婴;10. 喜悦的圣灵的凝视;15. 圣婴耶稣之吻(无形的上帝之有形的证明);20. 爱之教堂的凝视(教堂就是耶稣身体的延伸)。

“十字架的凝视”带来了数字7(7是最神圣的数字),因为耶稣在十字架上的受难日成为被罪孽破坏的世界重新恢复秩序的纪念日。天使是荣誉的象征,“天使的凝视”带来了数字14(7的两倍)。“时间的凝视”带来了数字9,时间见证了永恒之君的诞生,其他孩童一样,祂也经历过9个月在母体里才出生。“可敬畏的涂圣体油的凝视”带来了数字18(9的两倍):圣父上帝把自己的孩子耶稣派往人间——这就是圣子:这是伟大的奇迹。是上帝为自己的孩子选择了肉身,这就预示了耶稣是神的孩子,只不过它是以人的形式存在人间。关于创世纪和神的统治的两个乐章,即万物的相互支撑和创造自身的延续,这就是第六乐章“因祂降临,一切得以生成”(6是表示创造的数字)和第十二乐章“全能的话语”(12是两个6)。^⑮

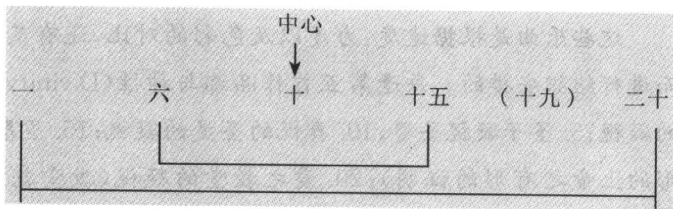
梅西安在乐谱序言中,更多是关于神学论的范围和对数字神秘魔力

^⑭ 以 Joanna Macgregor 的演奏为标准(Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Joanna Macgregor, piano, Collins Classics, 70332, 1996.)。

^⑮ 梅西安唱片序言(Olivier Messiaen, *Intégrale de l'œuvre pour piano*, Yvonne Loriod, piano, S.rato, 1975.)。

的注解,在音乐方面,只给出了极少关于作品中三个主题的提示——上帝主题、星星与十字架主题、和弦主题(关于这些主题将在本章第四节进行详细分析),这三个主题采用“循环”方式,不断出现在各个乐章中。梅西安的这部作品是第一次运用鸟歌创作的钢琴独奏作品,当然这里仅仅是片断性地模仿鸟歌,而没有指出具体的鸟歌类型。《对圣婴-耶稣的二十凝视》大部分乐章均采用无调号式记谱方式,只有第一、六、十、十五、十九、二十乐章采用 $\sharp F$ 调号的记谱方式,并且它们以“十”为中心呈现出对称性的构思模式,见图 5.1 所示。

图 5.1



这部作品的完成是梅西安一个重要创作阶段的结束,此后,他开始转向他的“特里斯坦与伊索尔德”三部曲的创作,这也是他钢琴体裁作品中没有涉猎的题材范围。而在钢琴音乐领域中,在完成了这部作品之后,梅西安开始步入试验他“多维准序列”创作理念的过程。

第二节 节奏应用概述

梅西安钢琴音乐创作发展期的突出表现,是对节奏的应用。作品中采用了多种音乐节奏素材及发展技法,《对圣婴-耶稣的二十凝视》甚至可以说是节奏技法的“宝库”,梅西安不仅在乐谱上指示其特性节奏技法,而且在《论著》第二册中引用了其中大量的例证来阐述相关的节奏技法。因此,本节的主要目的在于评述梅西安的节奏技法,并指出其应用特点。

一、节奏基本素材

本文第二章谈到梅西安的节奏基本素材包括:希腊节奏、印度节奏以及音乐之外的节奏。对于希腊节奏的应用,梅西安在 1975 年由伊

乌·劳黑尔德弹奏的《梅西安钢琴作品全集》^⑬的序言中,谈到《对圣婴-耶稣的二十凝视》有7处应用希腊节拍、节奏或诗句结构:

第二乐章《星星的凝视》

第四乐章《童贞玛利亚的凝视》

第十乐章《喜悦的圣灵的凝视》

第十二乐章《全能的话语》

第十四乐章《天使的凝视》

第十五乐章《圣婴耶稣之吻》

第十七乐章《寂静的凝视》

其中既有对希腊节拍的应用(如第四乐章),又有对希腊节奏的应用(如第十、十二乐章),还有对希腊诗句结构的应用(如第十四、十七乐章中的乐曲结构均是 Strophe—Antistrophe—Epode 的结构形式)。

从《耶稣升天》(1932)开始,印度节奏在创作中的地位逐渐提高。^⑭发展期的作品中已表现出对印度节奏塔拉的应用。例如在第五乐章《圣子凝视圣婴》中,用到了第93、105、88号沙楞加德瓦整理的塔拉节奏,这三种节奏是梅西安最常用的印度节奏;^⑮在第十三乐章《圣诞节》中用到了第26号(miçra varna)印度节奏。

梅西安在《论著》第一册列示出8种音乐之外的节奏,在此时期的作品中只用到了第2种音乐之外的节奏,即鸟歌节奏,而且此时期鸟歌节奏的应用仅作为主题材料的对比性因素,片断性、点缀性地出现。第八章《自高处的凝视》是运用鸟歌最为突出的一个乐章,在这里,由夜莺、云雀、乌鸦等鸟歌组成了乐章的主体段落,大量的装饰音以及节奏的多变与复杂构成了乐章的主要特点。

希腊节奏、印度节奏与音乐之外的节奏,在此时期均有应用,但作品中对希腊节奏与音乐之外的节奏还没有形成相当的规模与意识,而且在此时期创作出版的《技巧》中也没有明确提到希腊节奏与音乐之外节奏

^⑬ Olivier Messiaen, *Intégrale de l'œuvre pour piano*, Yvonne Loriod, piano, Σrato, 1975.

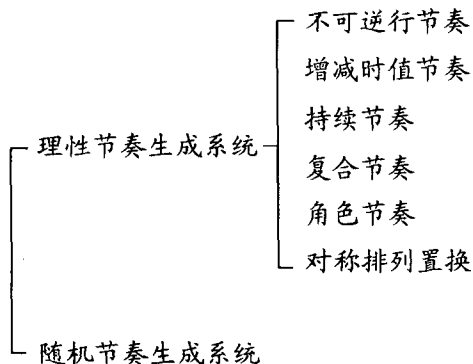
^⑭ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, p. 32.

^⑮ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, pp. 32, 34.

的理论,反而在 1975 年的唱片序言中谈及对希腊节奏的应用,这让我们有理由认为希腊节奏与音乐之外节奏在这一时期的创作中并没有占据重要的地位,对于希腊节奏与音乐之外的节奏尚没有形成完整的理论,而印度节奏的应用在此时期则是有意识地加以运用。

二、节奏发展手法

本文第二章将梅西安的节奏发展手法概括为理性与随机两大节奏生成系统,如下所示:



梅西安《论著》第二册在谈到不可逆行节奏、持续节奏、卡农节奏时分别列举了《对圣婴-耶稣的二十凝视》各乐章中的片段:

第一乐章	持续型节奏
第五乐章	通过添加附点以及添加十六分音符的卡农
第五乐章	不可逆行节奏的卡农
第六乐章	三重节奏卡农
第七乐章	节奏卡农
第九乐章	三重节奏卡农
第十四乐章	三重节奏卡农
第十七乐章	通过添加附点以及添加十六分音符的卡农
第二十乐章	不可逆行节奏的发展

除此之外,还较为细致地阐述了第二、五、六、九、十、十二、十三、

十四、十六、十七、二十乐章中用到的材料、技法以及它们之间的关系，^⑭对于把握该音乐作品提供了第一手资料。

梅西安多种节奏发展手法，在《对圣婴-耶稣的二十凝视》中大多做出了谱面标记，提示各种节奏手法的应用。以下笔者将乐曲中各种节奏发展手法的使用情况列示如表 5.1 所示。

表 5.1 《对圣婴-耶稣的二十凝视》节奏发展手法使用情况

节奏生成法		出现位置		
名称		乐章	页码	小节
不可逆行节奏		6	26	13
		6	28	50
		12	84	1
		20	158	2
		20	158	4
		20	158	6
增减时值节奏	不对称增值	3	8	1
		6	28	51
		6	35	130
		6	37	142
		10	62	41
		20	158	9
		20	167	93
	渐增值	16	122	1
		18	138	3
		18	151	182
	渐减值	16	126	78
		18	138	3
		18	151	182
		20	171	144
持续节奏		12	84	1
		17	135	88
		20	158	9

⑭ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II), Paris: Leduc, 1995, pp. 435-510.

节奏生成法	出现位置		
名称	乐章	页码	小节
复合节奏 (卡农节奏)	5	18	1
	6	26	13
	6	26	26
	6	35	130
	9	55	2
	14	98	9
	17	128	1
角色节奏	无	无	无
对称排列置换	无	无	无

由表 5.1 可以看出,除角色节奏与对称排列置换手法以外,梅西安的各种节奏生成方法几乎均有运用。不可逆行节奏与不对称增值(asymmetrical augmentation)在《对圣婴-耶稣的二十凝视》是应用较多的节奏技法,梅西安虽然此时没有明确地使用角色节奏,但如表 5.1 所示,在第十八乐章中第 3 小节与第 182 小节同时使用了渐增值与渐减值,事实上已显露出了角色节奏的创作理念。对称排列置换是在《四首节奏练习曲》时才开始运用的节奏技法,在《对圣婴-耶稣的二十凝视》唱片序言中,梅西安谈道“旋律排列置换”(permutations mélodiques)在第二十乐章中的应用,^⑩它预示了节奏上的对称排列置换,这里以《对圣婴-耶稣的二十凝视》为代表,让我们再一次看到了梅西安创作技法的“相通性”,梅西安通过大量应用的节奏创新技法,开始逐渐形成独有的音乐创作风格,真正进入钢琴音乐的发展期。

第三节 变量与不变量的并置

一、关于变量与不变量

“量”是一个宽泛的概念,有多种含义,在这里将它作为衡量梅西安

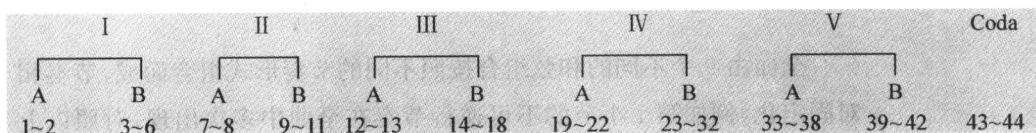
^⑩ 梅西安唱片序言(Olivier Messiaen, Intégrale de l'œuvre pour piano, Yvonne Loriod, piano, Srató, 1975.)。

音乐材料的“弹性”单位,它可以是单一的音乐要素,也可以是多种音乐要素的混合。梅西安作品中有明显的将某种音乐要素“模式化”的创作倾向,通常将两种以上的音乐材料并置在一起,其中有相对稳定、变化不大的部分,这即是本文意义上的“不变量”,亦有变化较大的部分,即“变量”。变量与不变量可以在旋律、节奏、和声、力度等多种不同的音乐要素方面表现出来,亦可在多种结构逻辑层次中展示。变量增加作品的对比性,不变量则增加稳定性,通过变量与不变量的并置获得音乐的“对比与统一”,这是梅西安常用的作曲手法之一。

二、《时间的凝视》(IX) 音乐分析

“世界就像是时间入侵,由永久创造的化身:时间见证这永久。我们正面临着一种神秘奇迹,对某些神学家来说是最伟大的神秘。整个乐章就这样充满了神秘,在音乐材料的不可思议中映射出这种神秘。”^⑭《对圣婴-耶稣的二十凝视》作品之庞大,完成其整部作品的细部分析不可想象,“时间见证了永恒之君的诞生,‘时间的凝视’带来了数字 9”^⑮,在此选取第九乐章——《时间的凝视》这一首极具宗教神秘色彩的作品作为代表进行整体分析,从变量与不变量的角度概括梅西安的创作逻辑。

《时间的凝视》由两种音乐材料组成:一是和声性主题(A),另一是三重卡农组成的片段(B)。全曲即由这两种材料的交替构成,从而可以将全曲分为五个部分。在这五部分中,A、B两种材料相对稳定。



将全曲的五个部分以及 A、B 两种材料在音乐中的布局,概括为例 5-1 所示(见插图)。

⑭ 梅西安唱片序言(Olivier Messiaen, *Intégrale de l'œuvre pour piano*, Yvonne Loriod, piano, Σrato, 1975.)。

⑮ 梅西安唱片序言(Olivier Messiaen, *Intégrale de l'œuvre pour piano*, Yvonne Loriod, piano, Σrato, 1975.)。

1. A 部

A 部由和声性主题构成,以 mf 力度为主,在第 III、V 部分中力度稍有起伏($mf-p-cresc.-f$),Coda 部分力度达到全曲中的最强($f-sfz$)。它由以下 9 个不同的和弦形式,按照不同节奏组合而成。

例 5-2



梅西安在谈到它的音高关系时曾指出:开头的两个和弦是德彪西式的,第 3、4 个和弦分别是 $\flat A$ 与 $\sharp F$ 大三和弦叠置于 E 与 D 大三和弦的上方。^⑤例 5-2 中仅列出音高关系,以数字 1—9 表示 9 个不同的和弦,它们在全曲中出现的顺序如下:

I	1 2 1 2 3 4 5 6 7 8
II	1 2 1 2 3 4 5 8
III	9 7 8 8 9 7 8 9 7 8 9 7 8 8
IV	1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 1 2 3 4 5 8
V	1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 1 2 3 4 5 8 9 7 8 8 9 7 8 9 7 8 9 7 8 8
Coda	9 7 8 8

全曲由 9 个不同的和弦组合按照不同的节奏形式组合而成,节奏相对固定化,例如第 1 小节的不可逆行节奏在全曲中多次出现,对照以上音高组合使用情况,我们会看到:

IV = I + II, 即第 IV 部分是第 I、II 部分的合成。

V = I + II + III, 即第 V 部分是第 I、II、III 部分的合成。

在旋律上梅西安有削减手法,在此则运用结构的“累加”手法,是与削减手法相对的一种方式。这里,例 5-2 中所示的和弦材料始终没有改变——即不变量,仅通过它们组合方式的不同进行变化——即变量,

^⑤ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II), p. 460.

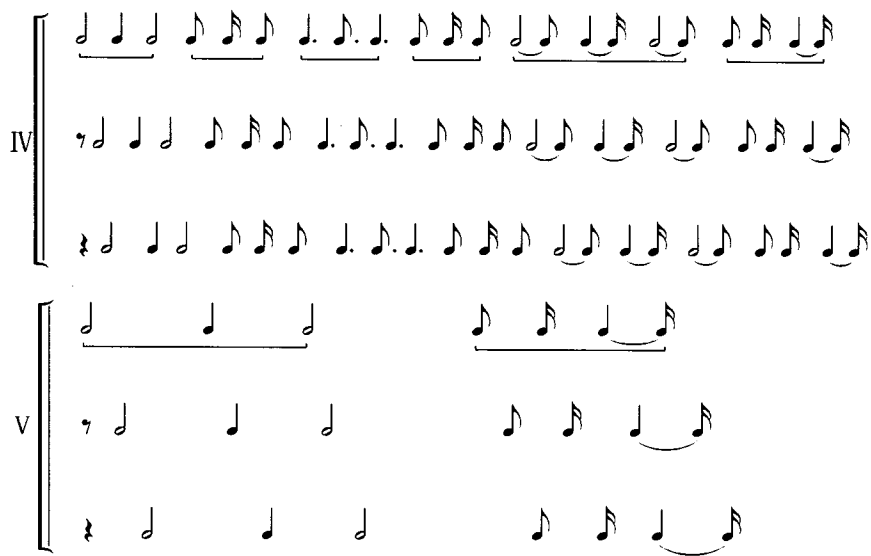
在这个变量中,1212345 与 978 这两种组合方式多次出现,是相对稳定的部分,它们又是变量中的不变量。第 8 和弦使用最多,在全曲中出现了 20 次,它是 5—20(01568)号集合,与第 7 和弦虽采用不同的排列方式,但它们是同一音级集合。

2. B 部

B 部与 A 部相对比,采用三重卡农的形式陈述了 9 种不同音组所产生的音响组合,均稳定地采用 *pp* 力度。首先,在节奏上,五个部分的节奏卡农如例 5-3 所示。

例 5-3

例 5-3 展示了三个部分的节奏卡农 (I, II, III)。每个部分都包含三个声部，展示了不同的节奏组合。I 部分展示了基本的节奏模式，II 部分展示了带有附点的节奏模式，III 部分展示了更复杂的节奏模式。



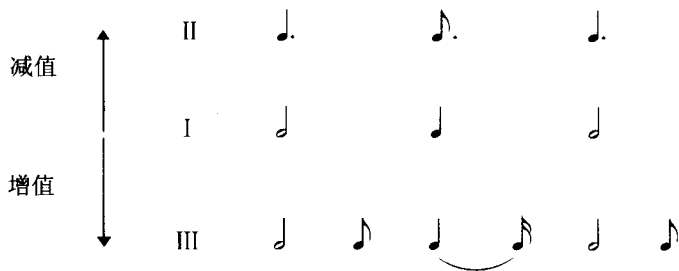
在节奏上,无论每一部分的节奏如何变化,最后结束都是以例 5-4 所示的节奏形态结束,这是 B 部的不变量。

例 5-4



第 I 部分的节奏作为标准,第 II 部分则是第 I 部分的减值变化(减去原有时值的 $1/4$),第 III 部分则是第 I 部分的增值变化(增加原有时值的 $1/4$),第 II 部分(减值)与第 III 部分(增值)构成了 B 部的变量,如例 5-5 所示。

例 5-5



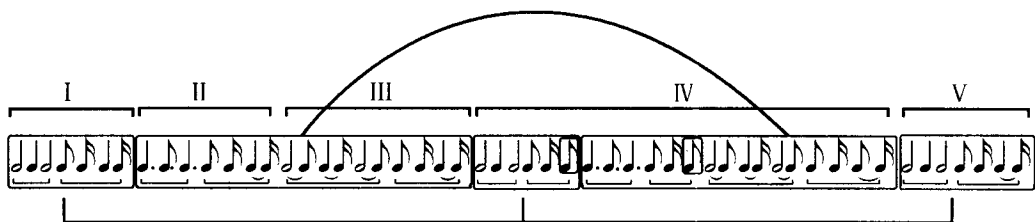
B 部在每一次出现时的节奏形态如例 5-3 所示,除了以上所说的增值与减值的关係以外,各部分之间还具有以下约等与相等的关系:

$$IV \approx I + II + III$$

$$V = I$$

与 A 部相同的是,我们在节奏上也找到 B 部的“累加”关系,即第 IV 部分是前面三个不同部分的累加,但将第 I、II 部分结束音的节奏缩短,如例 5-6 中第 IV 部分中小方框所示,因此它们是约等的关系。在节奏上它们不仅累加,而且在累加之后产生对称关系,并且由这种对称产生了不可逆行的关系,如例 5-6 所示,这里的不可逆行作用于乐曲的结构,而不仅是在节奏上,而且是最高一级逻辑关系上所产生的“不可能性魅力”。

例 5-6



B 部是三声部的节奏卡农,在音高上每一声部重复使用三个不同的音高组合,它们是音高的不变量,其中第 1、2 声部是三音叠置形式,而且它们是以纯五(纯四)与三全音的叠置组成,低音部则是以三全音的音程结构在下方持续,见例 5-7。

例 5-7

由例 5-7 我们看到第 1、2 声部建立在两个相差纯五度的音列基础之上。该音列亦呈现出对称结构,它不在梅西安有限移位调式之列,但也具有移位的不可能性。第 1 声部连续向下大二度平行进行,第 2 声部则连续向上大二度平行进行。它们由于在节奏上的时差,可以得到不同

的音高组合关系。

梅西安说《时间的凝视》整个乐章充满了神秘,而这种音响上的神秘是以技法上变量与不变量的并置以及音高、节奏上的对称来实现的。这些手法在某种程度上已经预示了此后多元序列的创作思想。

三、《神与人的转换》(III) 音乐分析

前述《时间的凝视》是由两个不同部分多次并置构成,如果说它已经预示了多维准序列创作观念的话,那么《神与人的转换》是朝着该方向大大迈进了一步。这里选取该作品作整体分析,正因为它表现出较初期创作更为理性化的发展方向。

《神与人的转换》如例 5-8 所示(见下页),整部作品以 2 小节为 1 个变化周期,每个变化周期均由五种不同的材料——即“量”构成,分别标示为 I、II、III、IV、V。如果从“量”的角度分析,我们会发现作品中极为理性的控制手法。在 1~24 小节共出现了 12 个变化周期,其中,第 I、III 从未改变过,是不变量,而 II、IV、V 则呈现出不同的变化规律,是变量。这五种量的关系完全支配着整个乐章的音乐。

例 5-8

小节数 Bien modéré (♩=50)

The musical score is written for piano and consists of 31 measures. The tempo is marked 'Bien modéré' with a quarter note equal to 50 beats per minute (♩=50). The key signature has one flat (B-flat).

Measures 1-2: Introduction. The right hand starts with a piano (pp) melody, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The first measure includes a triplet of eighth notes.

Measures 3-31: Main section. The right hand continues with a piano (pp) melody, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The section is divided into measures 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-30, and 31. The dynamics range from piano (pp) to fortissimo (fff). The tempo is marked 'Bien modéré' (♩=50). The key signature has one flat (B-flat).

Measures 3-4: Dynamics: *cresc.* (crescendo). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 5-6: Dynamics: *cresc.* (crescendo). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 7-8: Dynamics: *cresc.* (crescendo). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 9-10: Dynamics: *cresc.* (crescendo). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 11-12: Dynamics: *mf* (mezzo-forte). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 13-14: Dynamics: *cresc.* (crescendo). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 15-16: Dynamics: *f* (forte). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 17-18: Dynamics: *cresc.* (crescendo). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 19-20: Dynamics: *cresc.* (crescendo). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 21-22: Dynamics: *cresc.* (crescendo). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measures 23-24: Dynamics: *ff* (fortissimo). The right hand has a triplet of eighth notes.

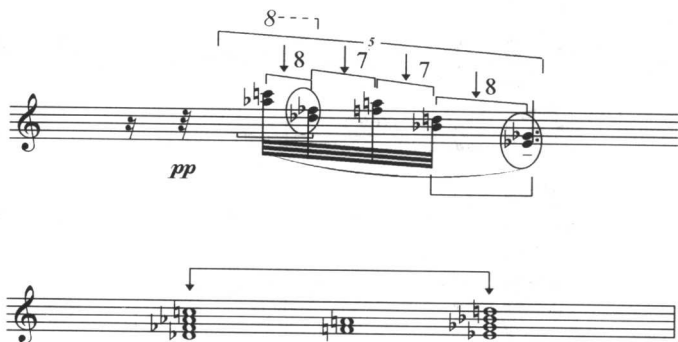
Measures 25-30: Dynamics: *fff* (fortissimo). The right hand has a triplet of eighth notes.

Measure 31: Dynamics: *fff* (fortissimo). The right hand has a triplet of eighth notes.

1. 不变量 I、III

不变量 I 采用固定的模式,由连续下行的三度音程,连音至保持音结束。它由两个对称结构的七和弦分解而成,其中 F—A 作为对称的中心所在,上方旋律构成了 $\downarrow 8-\downarrow 7-\downarrow 7-\downarrow 8$ 的对称结构(见例 5-9)。

例 5-9



在力度上,不变量 I 的力度大多出现在素数小节上(其中只有 15 与 25 不是素数),同时表现出从 *pp*—*fff* 渐强的发展趋势:

小节数	1	3	7	11	13	15	17	23	25
力 度	<i>pp</i>	cresc.	cresc.	<i>mf</i>	cresc.	<i>f</i>	cresc.	<i>ff</i>	<i>fff</i>

不变量 III,同样采用随机节奏组成,它们建立在相同的音响结构上——4-1(0123),采用三连音的渐强进行,因此它比不变量 I 具有更强的稳定性及推动力。

2. 变量 II、IV、V

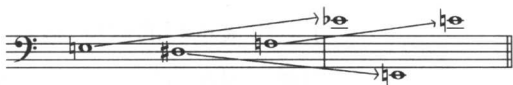
变量 II,在音高上,从 E— $\sharp$ G—F 开始,E、F 依次半音上行, $\sharp$ D 则依次半音下行,从而使它们相互之间的音程距离逐渐加大,不断扩张,至第 23 小节时,扩大至相差两个八度的音域范围(见例 5-10a)。在演奏法上,它采用三个并列的重音(>)。变量 V,是由左右手反向进行的动机构成,动机模式不变,右手声部向下平行进行,左手声部向上平行进行,因此两声部之间的音程距离不断减缩(见例 5-10b)。力度上呈现出渐强的趋势,并且均出现在偶数小节上,这些均与不变量 I 相似:

小节数	2	4	8	12	14	16	18	24
力 度	<i>pp</i>	cresc.	cresc.	<i>mf</i>	cresc.	<i>f</i>	cresc.	<i>ff</i>

变量 V 与变量 II 相比,二者不同的是变量 V 以音程的半音化减缩与变量 II 的半音化扩张正好相反;但相同的是,由于二者进行的都是半音化的扩张或减缩,同时扩张或减缩的次数相同,因而其中的每个音都扩张或减缩了 11 个半音的距离,如例 5-10b 所示。

例 5-10

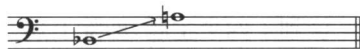
a (变量II) 半音化扩张



b (变量V) 半音化减缩



c (变量IV) 起音半音化上行



变量 IV 的音高变化幅度较大,它由低音区与高音区两组旋律的对比构成,第 1 个音高(起音)与变量 V 的左手起音相对应,按照半音上行依次移位了 11 次(见例 5-10c)。作品的第 1~24 小节,是严格按照变量与不变量的并置构成的,完全依照数理性的安排,这跟梅西安《论著》第七册中将五种色彩和弦,依次按照半音上行或下行的方式得到 60 个和弦表是完全相同的构思模式。变量 II、IV、V 共计有 6 个不同的起点,4 个向上、2 个向下依次作半音化运动(参照例 5-10),这种制表式的并置化音乐创作方式,不能不让我们同意彼埃尔·布列兹(Pierre Boulez)对梅西安创作的著名评说,“他不是作曲,只是并置”^⑩,当然这里我们抛开了布列兹做出这个评价时的特定语境。同时,如果同样使用梅西安“角色节奏”的概念,这里已经是“角色旋律”的应用了。

此外,全曲从开始的 *pp*,到最后结束时的 *fff*,具有“精确的”力度渐强变化。在第 1~24 小节理性化、角色化、制表式、并置式的音乐完成之后,第 25~27 小节,在材料的削减之下,仅剩余了不变量 I 与变量 II,重

复出现3次;第28小节,材料再次削减,仅保留了变量II的材料,重复出现3次;第29小节,休止;第30小节,变量II的材料再次出现,并进行节奏上的扩展;第31小节,逆行式的装饰音,将12个半音全部出现,在极强的力度(*fff*)中结束全曲。

第四节 音乐主题的构造特性

“主题”(Subject)作为音乐作品的一部分,与其他材料相比,具有意义更突出、性格更鲜明、可塑性更大的特点。一部音乐作品的主题,凝聚了其中最重要的素材,概括了音乐最核心的本质,体现了作品最根本的构思。因此,对于主题的分析与把握至关重要。

在《对圣婴-耶稣的二十凝视》的乐谱序言中,梅西安列出三个主题的样式:上帝主题(Theme of God)、星星与十字架主题(Theme of Star and the Cross)以及和弦主题(Theme of Chords)。在1975年出版的《奥利沃·梅西安钢琴独奏作品全集(由伊乌·劳黑尔德演奏)》唱片序言中,梅西安谈到了四个主题,即除上述三个主题之外,加了神秘的爱的主题(Theme of Mystical Love)。在实际的作品中,梅西安则明确标示出五个主题,即除上述四个主题之外,尚有在文献中未提及的喜乐主题(Theme of Joy)。这五个主题呈现出“旋律型主题——和声型主题——循环型主题”的逻辑递进关系,以下即从这个角度,依次观察五个主题的音高构造特性。

一、旋律型主题

旋律型主题是单声部的“线性主题”,梅西安通常使用八度重复的形式加以强化,并结合各样的变奏手法来丰富音乐表现。

1. 星星与十字架主题

星星与十字架主题具有双重意义,“星星”意味着基督的诞生,“十字架”意味着基督的受难,二者结合在一起,即将耶稣基督的生与死结合在一起。其主题模式如例5-11a所示。

⑮ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris: Editions du Seuil, 1966, translated by Stephen Walsh as *Stocktakings from an Apprenticeship*, Oxford: Clarendon, 1991, p. 49.

例 5-11

a)



b)



星星与十字架主题是典型的单旋律线性主题。在音高上采用了不完整调式4形式。它由两部分构成(例5.11b),第I部分——原型,是由整体半音化的四音集合4—1(0123)构成,这也是梅西安在《技巧》中谈到的他最喜爱使用的动机音型之一——迂回半音音型(参考例2—5c)。第II部分是在第I部分的基础之上,使用两种发展手法——对称增值与音域改变发展而成的。“对称增值”^⑩指以原型I中“A—^bA”为固定不变的因素,^bB向上增值大三度到达D,G对称地向下增值大三度到达^bE,即A—^bA—D—^bE,它是四音集合4—9(0167),该集合含有两对三全音,这是与原型动机4—1的明显区别。两个四音集合4—1与4—9都隶属于梅西安“动机网络”,4—9是直属于动机网络,而4—1则是由于它整体半音化的特点,从更宽泛的角度隶属于动机网络。“音域改变”(Change of Register)是梅西安在《技巧》中谈到的三大旋律发展手法之一,梅西安说:“时值的扩张和音域的改变将传递给主题一种决定性的力量。”^⑪在这里,通过“^bE”的音域向上八度的改变,既发展了旋律,又构成了该主题的高潮所在。

星星与十字架主题分别出现在第二乐章《星星的凝视》与第七乐章《十字架的凝视》中。第二乐章采用对称的曲式结构：

⑮ 该概念是针对梅西安作品中不对称增值(assymetrical augmentation)提出的。

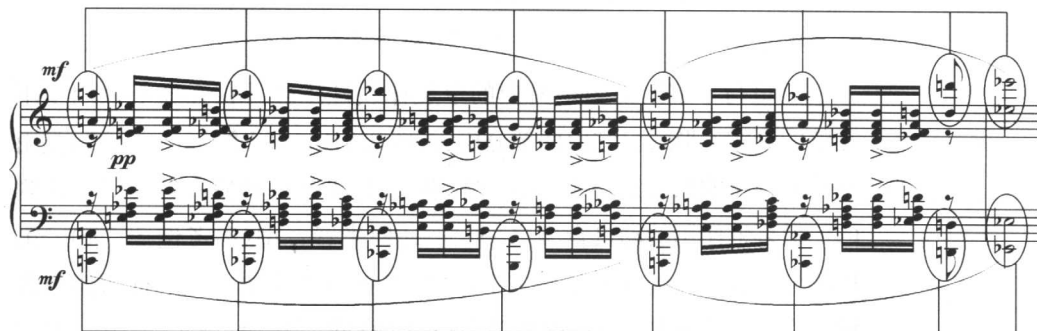
¹⁵ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), Paris: Leduc, 1944; vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of My Musical Language*, Paris: Alphonse Leduc, 1956, p. 36.

A	B	A	B'	A	Coda(B)
1~5	6~17	18~22	23~34	35~39	40~41

其中的段落 B 主要由星星与十字架主题的材料构成,在最初呈现的时候保持了主题的基本形态,采用相差三个八度的重复进行。第七乐章中,星星与十字架主题在乐曲一开始便出现,每一拍的开始音位上出现主题音高,以十六分音符的均匀律动声部加以填充,如例 5-12 所示。

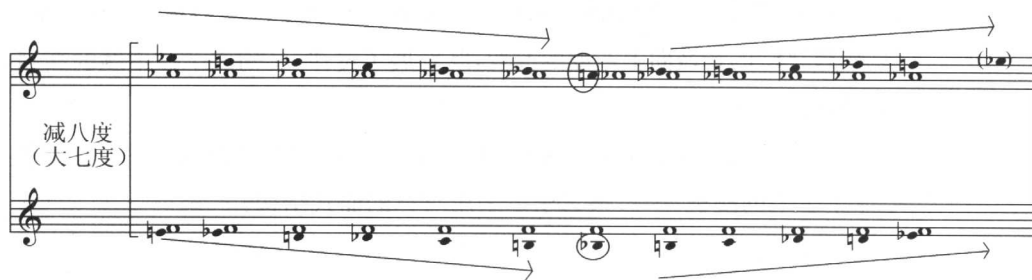
例 5-12

星星与十字架主题



例 5-12 中左右手是两个完全相同的声部,星星与十字架主题在音域上相差三个八度,中间填充两组相差一个八度的和声进行。例 5-13 将例 5-12 中间填充的四音和弦简化出来,其中由 $\flat A$ 、 F 构成了固定声部,另外两个声部呈减八度(大七度)关系平行半音下行,造成一种伤感的氛围。继而平行半音上行,与前半部分构成对称性的关系。

例 5-13



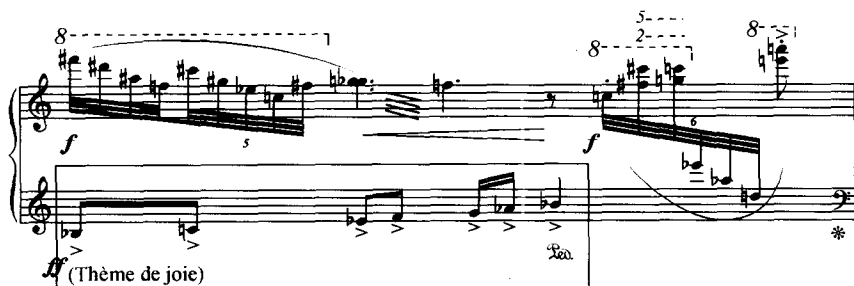
2. 喜乐主题

虽然梅西安没有在唱片及乐谱序言中提到过喜乐主题,但它在《对

圣婴-耶稣的二十凝视》时(第 60、69、71、75、175 页),梅西安均明确标出主题的名称(Thème de joie)。其中 4 次出现在同一乐章——第十章《喜乐的圣灵的凝视》,这也是二十个乐章中惟一从标题上明示了跟喜乐(joie)有关的乐章,另外 1 次与爱的主题融合在一起,出现在终曲乐章的结束部分,主题形态变化较大。在相关文献中,梅西安没有给出主题的模式,只可从乐谱中检索喜乐主题的呈现样式。这 5 次喜乐主题的呈现,除最后出现在全曲终曲的 1 次以外,例 5-14 列示了其他 4 次出现时的相关性主题材料。

例 5-14

a) 《喜乐的圣灵的凝视》第 34 小节



b) 《喜乐的圣灵的凝视》第 132 小节

Très modéré, Tempo rubato (♩=104)



(Thème de joie)
(dans un grand transport de joie)

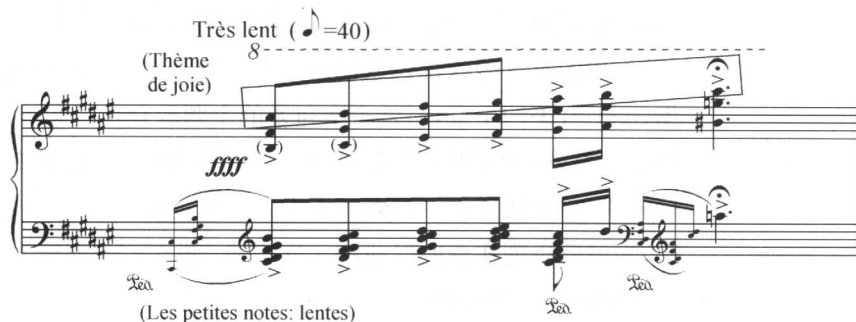
c) 《喜乐的圣灵的凝视》第 175 小节

Très modéré, Tempo rubato (♩=104)



(Dans un grand transport de joie)

d) 《喜乐的圣灵的凝视》第 218 小节



例 5-14 为 4 次出现在第十乐章不同位置上的喜乐主题。第 1 次出现采用无调号记谱形式,通过临时变音记号使主题建立在 $\flat E$ 大调上,以 ff 的力度奏出从属音 $\flat B$ 开始并结束在高八度属音的旋律,在每一个音高上都使用重音记号,打破了节奏本身的强弱关系,另有一个使用随机节奏型的类似鸟鸣的装饰声部。第 2 次主题出现,建立在 $\flat A$ 大调上,以 fff 的力度奏出,主题旋律的基本形态保持不变,加厚织体层,增加了主题旋律结束前的三全音跳进。第 3 次主题出现,建立在 $\flat B$ 大调上,以 fff 的力度奏出,是在第 2 次主题呈现的基础上,向上大二度的移位进行。第 4 次主题出现,建立在 $\sharp F$ 大调上,以 fff 的力度奏出,融合前面出现的因素:第 1 次出现的装饰性因素,第 2、3 次出现的织体形态。综合观察这 4 次喜乐主题的出现,具有“起—展—合”的三部性特点。将喜乐主题 4 次出现时相关音乐特征列示如下:

呈现顺次	1	2	3	4
出现位置(小节)	34	132	175	218
作用	起	展		合
调式主音	$\flat E$	$\flat A$	$\flat B$	$\sharp F$
力度	ff	fff	fff	fff
音域	$\flat b - \flat b^1$	$\flat d^1 - \flat c^2$	$\flat e^1 - \flat d^2$	$\sharp c^3 - \sharp c^4$

对比以上相关数据,通过音域的渐高、力度的渐强($ff - fff - fff$),可以看出全曲以喜乐主题为贯串因素,在整体上逐渐发展的逻辑性布局特点。从 4 次喜乐主题的出现情况来看,第 2、3 次的出现可以看做是主题原型的发展,通过力度的变化、织体层次的加厚以及向上三全音大跳的加入,使主题原型得以“展开”。喜乐主题的第 4 次出现,融合前 3 次出现的特性因素。但不管怎样,例 5-14a、b、c、d 方框所示的内容始终

没有改变,我们有理由将喜乐主题的第1次呈示形式认定为主题模式,它是由单旋律组成的线性主题形式(如例5-14a方框所示)。4次主题的出现,具有“起—展—合”的不同结构功能作用。

二、和声型主题

和声型主题呈现出定型与非定型两种陈述形态。上帝主题以及和弦主题都是由多声部构成的和声主题。其中,上帝主题带有相对固定的节奏形态(定型性主题),和弦主题则没有固定的节奏形态(非定型性主题),由于梅西安在乐谱序言中只给出了它的音高,所以它有更宽泛的变化余地。

1. 定型性主题——上帝主题

梅西安在乐谱序言中给出上帝主题的模式,如例5-15所示。^⑨

例 5-15



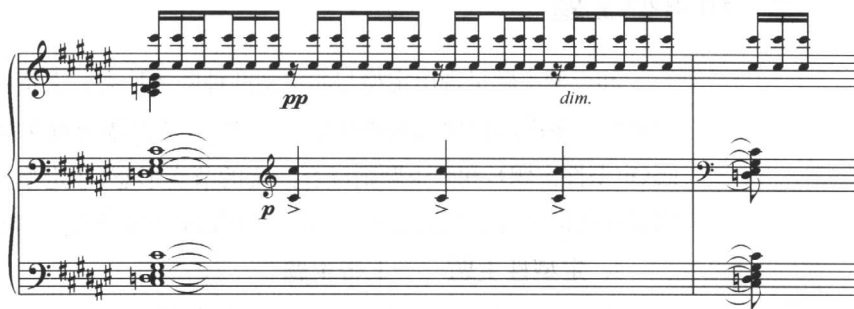
从整体上观察,它建立在调式2之上,以 $\sharp F$ 为核心音高,应用传统的大三和弦作为重要的“支撑”,开始与结束的位置使用同一和弦,呈对称性的结构布局。在主题的两个外声部基本保持了相同的音高($\sharp A$),而在每一个和弦结构内部则采用平行和弦的形式获取音响的改变,因此使得上帝主题从和弦结构本身体现出调性—— $\sharp F$ 大调,而从和声进行的角度,由于调式2本身缺乏V—I进行的属性,因而起到了模糊调性的作用。在音域方面,整个主题都控制在 $\sharp a$ — $\sharp a'$ 音域之间,惟一超出此范围的是第4个和弦($\sharp F$ 大三和弦的第二转位)的重音 $\sharp c^2$,形成了该主题的高潮所在。

上帝主题在《对圣婴—耶稣的二十凝视》中多次出现。在第一乐章《天父的凝视》(Regard du Père),上帝主题以完整的主题模式,采用 $\sharp F$ 大调的调号记谱形式,共再现了11次,第4、5次出现时(第2页第4~9小节)在下方大二度的位置模进,核心音高由原来的 $\sharp A$ 移至 $\sharp G$,在第5

^⑨ 同梅西安乐谱序言(Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand & Cie, 1947, p. 1)。

次出现时采用扩充的手法结束了乐曲的第一曲式部分。结束时使用 $\sharp C$ 作为持续音,在以 $\sharp C$ 为根音的大三和弦附加根音上方的小二度,是阿伦·福特集合表中的4—18(0147)集合,如例5-16所示。

例 5-16



第6—10次出现是第1—5次的重复再现。第11次(第5页第17小节)出现在全曲的尾声(Coda)中,它采用了主题模式的变体形式,在主题模式第4个和弦之前与第5个和弦之后分别插入了两个和弦,同时全曲结束在附加六度音的 $\sharp F_6$ 大三和弦,通过前景中持续出现的 $\sharp A$ 打破背景上相对稳定的调中心感—— $\sharp F$ 大调,使调中心游移在 $\sharp F$ 与 $\sharp A$ 之间。全曲一共有151个以八分音符为单位的发音点,同时上帝主题一共出现11次,151、11恰是梅西安喜爱的素数形式。

在第一乐章中,梅西安通过前景与背景的结合,将传统与个性、功能与色彩紧密地结合在一起。从音乐前景中大量使用的传统和弦显示出强烈的调性感,然而在和声进行中却脱离传统功能和声进行的方式。

第五乐章《圣子凝视圣婴》,上帝主题再一次出现,在呈示上帝主题的乐曲部分,由明显的三个层化结构组成,形成了三种音响、三种调式、三种节奏、三种力度的叠置:

层化结构	力度	调式	节奏形态
I	<i>pp</i>	调式6 ³	
II	<i>ppp</i>	调式4 ⁴	
III	<i>p</i>	调式2 ¹	

层化结构III是上帝主题所在的分层,它采用了与第一乐章相同的

和弦进行样式。在上帝主题的上方叠置了两个构成节奏卡农关系的层化结构声部,层化结构 II 附加附点于层化结构 I 每个音符,在此基础上二者构成节奏卡农关系,并且这两个声部由于它们相似的音域位置,从而组成相对亲密的整体,以此与上帝主题形成对比。

上帝主题作为最主要的主题,呈现在第一乐章与第五乐章中,此外该主题还出现在:

第六乐章《因祂降临,一切得以生成》	第 38 页	第 161~164 小节
	第 42 页	第 205~210 小节
	第 44 页	第 222~228 小节
第十乐章《喜悦的圣灵的凝视》	第 69 页	第 144~174 小节
第十一乐章《童贞玛利亚的初领圣体》	第 77 页	第 1~12 小节
第十五乐章《圣婴耶稣之吻》	第 108 页	第 1~36 小节
第二十乐章《爱之教堂的凝视》	第 158 页	第 7~8 小节
	第 169 页	第 105~199 小节

上帝主题在这些不同的乐曲位置中,其主题形态基本上是定型的,但也显示出梅西安通过不同的变奏手法获得丰富多彩的音响变化。

2. 非定型性主题

(1) 和弦主题

和弦主题同样也是多声部和声构成的面状主题,在梅西安列示的主题模式中(见例 5-18)^⑤,只有 4 个四音和弦而没有节奏,它们在作品中表现出了多变的音乐外形,因而是非定型性的主题,这也是与定型性上帝主题的区别所在。

例 5-17



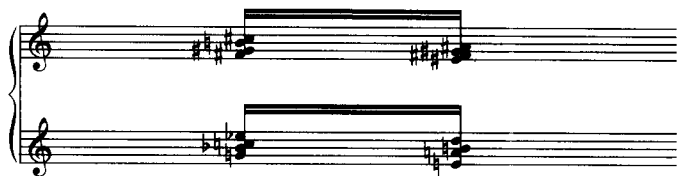
^⑤ 同梅西安乐谱序言(Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand & Cie, 1947, p. I)。

和弦主题由 4 个四音和弦构成,使用了全部 12 个半音,其中 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 、 $\sharp A$ ($\flat B$)、 B 分别重复了一次。从纵向音程来看,和弦主题中纯四度音程叠置占有相当大的比重,第一个和弦完全由纯四度叠置构成,第二个和弦则是梅西安喜爱的四度叠置和弦(参考例 3-6D),是纯四度与增四度的同时叠置。综合音高的纵横关系,我们发现和弦主题在二音音程、四音、八音音级集合上都表现出对应关系(见例 5-18)。

例 5-18

横向上的音高关系,在纵向上得到对应与支持,这种关系如例 5-18 所示,表现在二音(纯四度与三全音音程关系)、四音(4-18, 4-23)、八音(8-14)的多重横纵对应关系,同时纵向上四度叠置的大量出现,使和弦主题得到极大的统一性,获得不同于传统三度叠置和弦的音响特点。和弦主题在《对圣婴-耶稣的二十凝视》中变化最大,它可以打破四个和弦出现的先后顺序,甚至可以让八个音同时发响,从而将四个和弦缩减为两个和弦,节奏上也出现了多样的变化形式。例如和弦主题第 1 次呈现在第六乐章第 23 小节(第 26 页)时,改变了部分音高的音域位置,将第 1、2 和弦与第 3、4 和弦加以合并,构成了两个八音和弦,如例 5-19 所示,这又与梅西安常用的音高换位的旋律手法相似,它是在横向上发生变化的,而这里则在纵向上融合了音高换位的技法。

例 5-19

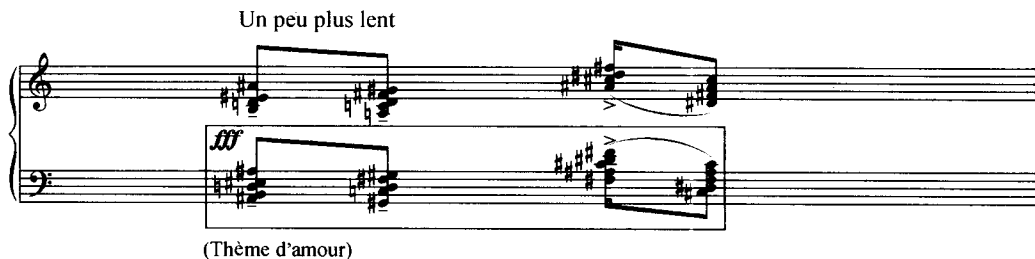


(2) 神秘的爱主题

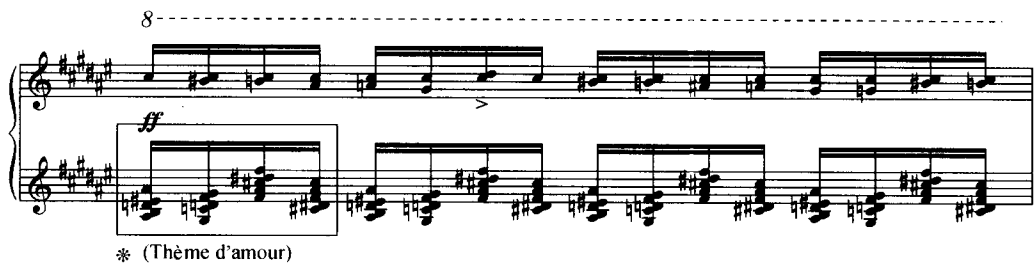
虽然梅西安在乐谱序言中没有给出神秘的爱主题的具体形态,但在乐谱中有 5 处明确标明为“神秘的爱主题”,如例 5-20 所示,参照这 5 次出现的音乐形态,可推断神秘的爱主题的结构样式。

例 5-20

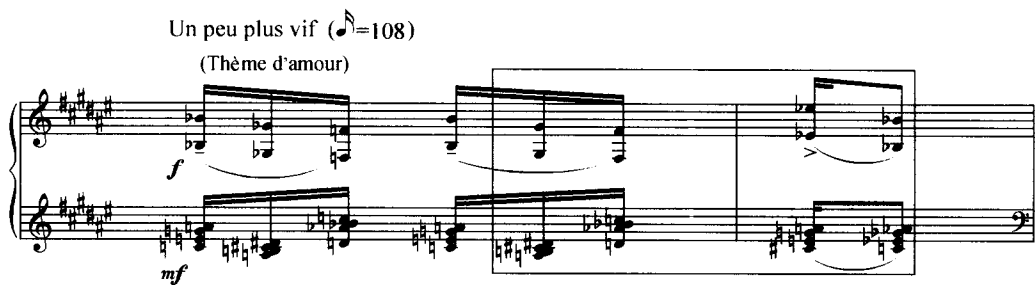
a) 《因祂降临,一切得以生成》第 170 小节



b) 《因祂降临,一切得以生成》第 211 小节



c) 《我沉睡,但我心清醒》第 24~25 小节



d) 《我沉睡,但我心清醒》第 44~45 小节

Très modéré (♩=92)

Lent (♩=66)

ff expressif
(Thème d'amour)
passionné

pp

Thème d'amour

*

e) 《爱之教堂的凝视》第 31~32 小节

Presque vif (♩=56)
(Thème d'amour)

mf

pp

p

mf

passionné

8

比较例 5-20 所示 5 次神秘的爱主题,每次呈现不同的形态,速度、力度、节奏均变化较大,将其中具有相同或相似的部分用方框标示出来,目的在于找寻神秘的爱主题的原始形态。比较例 5-20 方框内所示的音高组织,一方面它们都是和声性音响结构,另一方面它们具有相同的旋律轮廓,因此有理由将其第 1 次呈现的形式作为主题原始形态。节奏上它们并无共性特征,这一点与和弦主题相似,参照梅西安的做法,只取其和声性的音高结构,由此推定例 5-21 所示为神秘的爱主题的原始形态。

例 5-21

将以上神秘的爱主题与上帝主题相比,二者都具有八度结构外声部的平行进行;与和弦主题相比,二者都只是音高性的主题结构,没有节奏形态,因而都属于非定型性主题。

三、循环型主题(cyclic theme)

梅西安在《阿门的显像》中首次应用了循环型主题,在不同的乐章中共用一个主题,在《对圣婴-耶稣的二十凝视》中进而使用了五个循环主题,即上帝主题、星星与十字架主题、和弦主题、神秘的爱的主题、喜乐主题。这些主题在作品的不同乐章、音乐的不同发展阶段、结构的不同层次上前继后续、循环往复、相互关联、相互衍展,从而使作品表现出了统一性。同时,各个主题都蕴涵特定的象征意义。

这时期梅西安主要集中于宗教性题材的创作,《对圣婴-耶稣的二十凝视》代表了此时期的创作思想与成就。梅西安借助节奏素材的扩展与节奏技法的创新,“发展”了他的技术系统。在节奏材料上,希腊节奏、印度节奏以及音乐之外的节奏都有应用,但只有印度节奏是有意识并加以明确使用的;在节奏发展手法方面,应用了不可逆行节奏、增减时值节奏、持续节奏、复合节奏等多种创新技法,同时角色节奏虽无明确的理论,但在创作中也已显露端倪。笔者通过对《对圣婴-耶稣的二十凝视》特性音乐主题的分析,印证了前述“梅西安动机生成系统”的重要作用,同时从变量与不变量的角度,分析了梅西安将二者并置的手法,指出他已具有将音乐材料“模式化”的创作倾向,并已萌生了多维准序列的创作思维。

第六章

多维准序列技法的融入与呈现:梅西安钢琴音乐创作转型期作品之分析 (1949~1950)

梅西安完成《对圣婴-耶稣的二十凝视》之后,开始了他的“特里斯坦与伊索尔德”三部曲的创作(1945~1948),此后步入钢琴音乐创作的转型期,自1949年起在一系列钢琴作品中试验了他的序列作曲技法。梅西安所使用的序列技法,不同于音高序列、也有别于整体序列,因此本文以“多维准序列技法”加以界定。此外,虽然在钢琴独奏作品中没有涉及到“特里斯坦与伊索尔德”的题材,但“图朗加里拉动机”作为爱的象征,出现在《康特约达亚》等作品中,填补了转型期钢琴作品中没有爱情题材的缺憾,而且特里斯坦与伊索尔德三部曲的其他动机也被应用在后来的音乐中。当然,如前所述,梅西安的钢琴音乐大多题献给他的妻子,这在更深层面上体现出爱情的蕴意。

第一节 作品概观

一、《康特约达亚》

1949年夏天,梅西安应塞郅·库瑟维斯基(Serge Koussevitsky)的

邀请,作为一名作曲与节奏教师前往伯克郡(Berkshire)音乐中心。^⑤在那里梅西安下午上课,晚上参加音乐会,在空闲的早晨创作了《康特约达亚》。这首作品分为三部分,具有强烈的“拼贴”效果,节奏方面的独创性尤为突出。劳黑尔德曾评价说“它是一首艺术鉴赏家的作品,质朴纯真,但梅西安昔日却不甚喜欢”^⑥。梅西安在这首作品中共并置了30余种不同的印度节奏,并明确标示了这些节奏的名称。约翰逊认为梅西安第一部有意识运用印度节奏象征意义的作品是1963年创作的《天堂的色彩》(*Couleurs de la Cité céleste*)^⑦,换言之,尽管梅西安在《康特约达亚》中使用了诸多沙楞加德瓦整理的塔拉节奏,但对节奏的象征意义还未有具体所指。在此梅西安对于印度节奏的应用,仍是出于扩大节奏素材的单纯目的,因而我们可以暂且搁置讨论这些节奏名称的象征意义,而把注意力放到创作技法、尤其是节奏发展的手法方面。

二、《四首节奏练习曲》

该作品创作于1949~1950年,包括了《调式化的音值与音强》、《节奏的纽姆音群》、《火之岛 I》、《火之岛 II》。每一首作品独立出版,演奏时一般遵循《火之岛 I》——《调式化的音值与音强》——《节奏的纽姆音群》——《火之岛 II》的顺序进行,它们创作于梅西安节奏语言发生变化的重要时期,是他节奏语言的代表作。梅西安曾说道:

在节奏方面,我最初的重要作品写成于二战之前或之间:有管风琴作品《主的诞生》,然后是《为时间终结的四重奏》。我用到了附加时值节奏、素数、增值之后的减值、非精确减值与增值以及一些从古印度借用的手法所组成的节奏体系。然后,我转移到新的领域,在此我不得不再次提到《调式化的音值与音强》,对此作品的看法尚无一致的评价。其中我用到了多维准序列,在这种序列中音名相同而音域不同的音,改变了音

^⑤ 梅西安唱片序言(Olivier Messiaen, *Intégrale de l'œuvre pour piano*, Yvonne Loriod, piano, Szabo, 1975.)。

^⑥ Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, London: Faber and Faber Limited, 1994, p. 297.

^⑦ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London: Melbourne and Toronto, 1975, p. 44.

效、力度以及延时。我认为这是很有趣的发现,但是没有人注意到它,每个人仅仅谈到多维准序列方面。^⑭

《四首节奏练习曲》是梅西安探索新颖作曲技巧的“练习”,也是在节奏方面创新的系列作品。他在《论著》第三册中分析了这四首作品,这说明它们在梅西安的音乐中具有重要性与代表性。

《火之岛 I》与《火之岛 II》同时完成于 1950 年,两首作品的乐谱封面上都印有“献给巴布亚——1950”(dédié à la Papouasie)的字样。巴布亚位于太平洋、澳大利亚的北面,是新几内亚(New Guinea)的旧名。巴布亚岛地势险峻,终年气候炎热,素有“火岛”之称。《火之岛 I》所有的主题都具有这个国家巫术仪式的特点,也运用了鸟歌等素材。《火之岛 II》的主题热烈,具有与《火之岛 I》相似的风格特征。

1949 年梅西安于达姆施塔特(Darmstadt)教授夏季课程,期间创作了《调式化的音值与音强》。它被认为是第一首整体序列作品,在音乐发展史上具有重要地位,其意义非同凡响。它采用 36 个不同的音高,配以特定的力度、时值与音色,各种不同的音乐参数被赋予平等的地位,音乐中听不见传统意义上的“主题”,也没有明显的段落划分,音响结构奇特,也因此带来了许多争议。在这里,音高、节奏、力度等多种音乐元素获得相等的重要性,这种结构原则推动了整体序列音乐的发展。

梅西安在《节奏的纽姆音群》中,借用的是道穆·莫科琛(Dom Mocquereau)的“起落”(Arsis et thésis)理论。^⑮“起”(arsis)具有提升、激发、强化的作用,“落”(thésis)对应于“起”,则具有下沉、平缓、弱化的作用。例 6-1^⑯是梅西安标示的“起(A)、落(T)”节奏,起落节奏可以是单一节奏,也可以是几个节奏组成的节奏群,一般“起”与“落”是相互交替组成,有时也可以重复出现“起”或“落”。

^⑭ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, Paris: Belfond, 1986, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland: Amadeus Press, 2nd ed., 1994, p. 80.

^⑮ Dom Mocquereau, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne, théorie et pratique* (tome I), St Jean l'évangéliste, Descleé, 1908.

^⑯ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome III), p. 148.

例 6-1

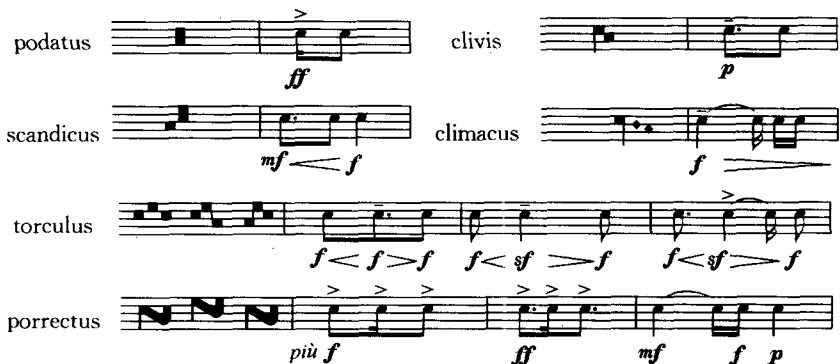
Bien modéré



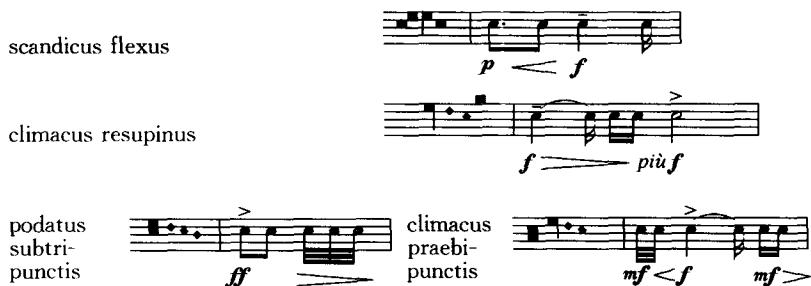
梅西安在《论著》第三册中列示了纽姆节奏语言,见例6-2^④,它由基本纽姆(Neumes)、复合纽姆(Neumes composés)以及加重音与装饰的纽姆(Neumes d'accentuation et d'ornement)三部分组成,其中在“加重音与装饰的纽姆”后面列示了四种用于终止(结束)位置的节奏形态,这些都是理解《节奏的纽姆音群》的重要提示。

例 6-2

基本纽姆



复合纽姆



(162) Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome III), pp. 150-151.

torculus resupinus flexus



porrectus flexus resupinus



加重音与装饰的纽姆

pressus

2 clivis



torculus et clivis



climacus et clivis



podatus et clivis



quilisma



strophicus

bistropa



tristropa



Pour les finales :

dernière
valeur



pénultième et
finale



2 dernières valeurs de la
dernière période



User aussi des indications; accel. et rall. /

梅西安的纽姆节奏由一些短小的节奏片断构成。纽姆(Neume)一词源自中世纪素歌(plainchant)的装饰性旋律音群(melismatic melodic groups)^⑥。梅西安在将纽姆进行“翻译”加工的过程中,将短小的节奏群与固定的力度结合在一起,成为重要的节奏素材。纽姆节奏与印度节奏是两个不同的体系,然而在梅西安所有相关文献中并没有提到它们之间的区别,他对于节奏体系的应用,更多关注节奏材料本身,而并不意味着要创作具有印度或中世纪风格的音乐作品。梅西安将这些节奏材料纳入自己的音乐语言与生成体系,服务于他所追求的“不可能性魅力”。

第二节 多维准序列设计理念与主题材料库

一、多维准序列设计理念

勋伯格于1923年发表了他第一首完整的十二音作品《钢琴组曲》(op. 25),标志着十二音音乐这种新技术体系的诞生。十二音音乐,把半音阶的12个音级按固定顺序组成作品的旋律与和声,一个音出现之后,其他11个音尚未出现之前,通常不得重复使用,以免形成调性中心,这是十二音体系最基本的原则。作曲家根据不同作品的需要,将12个半音排成一个序列,最初的序列称为“原形”(Original,标记为“O”),以原形为基础,可进行逆行(Retrograde,标记为“R”)、倒影(Inversion,标记为“I”)与倒影逆行(Retrograde Inversion,标记为“RI”)的变形派生。音高序列的四种基本形式还可移位至另外11个不同的高度上,结果一共可得出不多于48种序列形式。这就是十二音写作的全部音高材料。例如我们以“C—B—G— $\sharp$ G— $\sharp$ D— $\sharp$ C—D— $\sharp$ A— $\sharp$ F—F—E—A”为原形,图6.1列示出所有可用的音高材料。

^⑥ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, p. 104.

图 6.1

	O →											← R
I ↓ ↑ RI	C	B	G	$\sharp G$	$\sharp D$	$\sharp C$	D	$\sharp A$	$\sharp F$	F	E	A
	$\sharp C$	C	$\sharp G$	A	E	D	$\sharp D$	B	G	$\sharp F$	F	$\sharp A$
	F	E	C	$\sharp C$	$\sharp G$	$\sharp F$	G	$\sharp D$	B	$\sharp A$	A	D
	E	$\sharp D$	B	C	G	F	$\sharp F$	D	$\sharp A$	A	$\sharp G$	$\sharp C$
	A	$\sharp G$	E	F	C	$\sharp A$	B	G	$\sharp D$	D	$\sharp C$	$\sharp F$
	B	$\sharp A$	$\sharp F$	G	D	C	$\sharp C$	A	F	E	$\sharp D$	$\sharp G$
	$\sharp A$	A	F	$\sharp F$	$\sharp C$	B	C	$\sharp G$	E	$\sharp D$	D	G
	D	$\sharp C$	A	$\sharp A$	F	$\sharp D$	E	C	$\sharp G$	G	$\sharp F$	B
	$\sharp F$	F	$\sharp C$	D	A	G	$\sharp G$	E	C	B	$\sharp A$	$\sharp D$
	G	$\sharp F$	D	$\sharp D$	$\sharp A$	$\sharp G$	A	F	$\sharp C$	C	B	E
	$\sharp G$	G	$\sharp D$	E	B	A	$\sharp A$	$\sharp F$	D	$\sharp C$	C	F
	$\sharp D$	D	$\sharp A$	B	$\sharp F$	E	F	$\sharp C$	A	$\sharp G$	G	C

20 世纪 50 年代,音高“序列性”的创作思维扩展到其他音乐元素中,从而产生了序列主义音乐(Serialism)。序列主义音乐,在作曲方法上按照某种固定顺序安排音乐元素,不仅在音高上采用序列手法,在其他诸如节奏、时值、力度、密度、音色、演奏法、速度等音乐元素方面均遵照一定的序列安排,因此称为整体序列音乐(total serialism)。在整体序列音乐中,每一音乐元素都具有同等重要的意义,并用同一逻辑规则组织这些音乐元素,将音乐的每一细节都严格控制在序列化的思维中。

韦伯恩(Anton Webern, 1883~1945)的十二音作品为序列音乐打下基础,以极其凝练的手法确立了将复杂的音列与复调织体相结合的手法,并在一定程度上把序列原则扩展到节奏方面,如《变奏曲》(Variations, 1940)等。贝尔格(Alban Berg, 1885~1935)的《抒情组曲》(Lyrical Suite, 1926)第三乐章也是采用时值序列的最初例子之一。

第一首具影响力的整体序列音乐作品,一般认为是梅西安 1949 年创作的《调式化的音值与音强》^⑤。但这其中有一些误解,因为事实上这首作品并不是采用真正意义上的整体序列,本文用“多维准序列”来概述梅西安此时期的创作,以示与“整体序列”的区别。所谓“多维”,意指梅

⑤ 美国作曲家巴比特在 1948 年《三首钢琴曲》中,采用了另类的整体序列手法,但在当时很少有人知晓,影响较小。

西安使用音高、音值、音强、音效等音乐元素进行序列化创作,所谓“准序列”意指序列的方式并不像十二音音乐那样有着固定的程序。多维准序列技法是处于十二音音乐向整体序列音乐发展过程中的一种表现形式,还未完全形成整体序列的音乐创作,但多维准序列创作思维却引领了整体序列音乐的发展方向。梅西安使用自己设计的“模式”组织音乐材料,并依赖于他的“主题材料库”实现多维准序列创作理念。

二、主题材料库

梅西安此时期创作上一个很大的改变,表现在主题材料库的观念上。在传统音乐中,主题材料是从音高、节奏、力度等不同的音乐元素出发,根据音乐情感表达的需要进行创作,但梅西安打破了这样的创作思维,他根据每一部作品的需要,预先设计好“主题材料库”,将各种元素提前按特定的逻辑置放于“库”中,预先规定各种音乐元素的配搭。梅西安使用绝对音高(Pitch^⑥,以下简称音高),即相同音名的音在不同八度中采用不同的方式处理,因此不能将它们等同对待。音效(Attack)指的是重音(>)、跳音(•)、保持音(—)等不同的演奏法。音强(Intensity)指强(*f*)、弱(*p*)等不同级差的力度。音值(Valeur)则是指音符持续时间的长短。以下将通过音高、音效、音强、音值来讨论梅西安主题材料库中的各种元素。

1. 复合元素的主题材料库

如前述,十二音音乐的作曲家为一首作品制定好序列原形之后,所谓的“音高材料库”随之产生,如图 6.1 所示即是作品所有可用的音高材料。与之相似,由于梅西安提前将主题材料“预制”好,作品中所有的音乐元素都严格规定,从而构建起“主题材料库”。所不同的是,音高材料库预制好的仅是音高,而主题材料库是把某一音高及相应的力度、节奏等结合在一起而成为复合型主题材料,原有的音高单位扩展为由音高、音效、音强与音值构成的复合单位(Unit=PAIV),由多个单位组合成主题材料库。

⑥ 梅西安原著中均为法文 sons,这里采用英文进行表述。

单位(Unit)

绝对音高(P) + 音效(A) + 音强(I) + 音值(V)

“主题材料库”的概念是针对梅西安独特的多维准序列创作技法而提出的。不同的音乐作品使用不同的复合方式,也就是说,不同作品按照不同的方式预制不同的主题材料库。这即是梅西安多维准序列技法时期独特的作曲方式,它提出了一种崭新的音乐作品构思方法,并直接影响了新的作曲思潮,一批 50 年代的作曲家继承并发展了这种创作理念,从而形成了整体序列音乐。

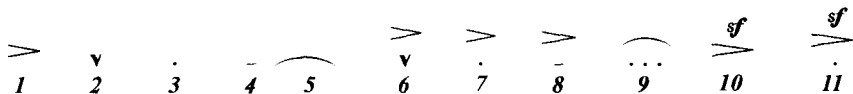
2. 《调式化的音值与音强》主题材料库分析

这里选取此时期著名的、也是曾引起争议的作品《调式化的音值与音强》,进一步说明主题材料库的应用。

图 6.1 可以是某一部十二音作品的全部音高材料,即音高材料库,与此相类似,插页例 6-3 所示是《调式化的音值与音强》中所有的主题材料,是该作品的主题材料库,库中的任何单位均是固定不变的,相同的单位在作品中出现时保持相同的 PAIV。该主题材料库中的音高按照从高到低的顺序从左至右排列,每一个音高都与特定的音效、音强与音值结合在一起。整部作品共使用了 36 个不同的音高(3 个不同的十二音序列),其音域从 $\flat e^4$ — $\sharp C_5$,最高音是全曲中最短的音,最低音是全曲中最长的音,整首作品基本形成了越高的音时值越短,而越低的音时值越长的分布特点。在音强方面,共用了 7 种(*ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*)不同的力度,全曲的最高音与最弱力度(*ppp*)相配合,最低音与最强力度(*fff*)结合在一起,高音与低音以强力度为主,弱力度基本集中在中音区。

在音效方面,全曲采用了12种(包括1种没有任何演奏记号的形式)不同的演奏法,如例6-4^⑥所示。

例6-4



另外,梅西安相关文献中没有提及休止符的应用,但它在全曲中的应用亦体现出一定的特点。第一声部中使用了三种休止符: ♩ ♪ ♫ , 第三声部使用了一种休止符: ♩ ,它们在作品中的作用是相同的,即用来缩短休止符前面的音符时值。第二声部除了第1个音之前与最后1个音之后出现了休止符以外,没有使用过休止符,形成了连贯的中音区。

总之,《调式化的音值与音强》使用到了12种音效、7种音强、24种音值、36种音高、3种音域、3种音速,它们共同建构了以PAIV为单位组成的复合主题材料库,在具体应用时并没有在音高序列上给予严格的限定,但每一个音高出现时,与之相对应的PAIV是固定不变的,这是梅西安首创的多维准序列创作技法,以此形成了与十二音音乐的本质区别,并开启了整体序列音乐的先河。

第三节 相关分析述评

梅西安转型期的五首钢琴独奏作品,以其技术上的“实验性”与理念上的“突破性”,吸引了众多作曲家与理论家的关注。此时期的创作历来是富有争议、褒贬不一的。约翰逊在《梅西安》(Messiaen)^⑦一书中,将这一时期称之为“实验期”。保罗·格里菲思在《梅西安与时间的音乐》(Olivier Messiaen and the Music of Time)一书中,将1949~1951年这

^⑥ 梅西安乐谱序言(Olivier Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, Paris: Durand & Cie, 1950, p. 2)。

^⑦ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, Berkeley: University of California Press, 1975.

段时间冠之以“新模式的构思”(New Modes of Thought)这样的标题,分析了这五首作品,同时指出梅西安的创作与教学对布列兹(Boulez, 1943)、施托克豪森(Stockhausen, 1952)、让·巴拉凯(Jean Barraqué, 1950)以及亚历山大·戈尔(Alexander Goehr, 1955)等作曲家的影响。^⑭彼德·希尔(Peter Hill)在“2002 年梅西安国际研讨会”^⑮中谈及了《四首节奏练习曲》的不同录音版本,提到梅西安及其夫人等 6 位钢琴家对速度的不同处理,以《节奏的纽姆音群》为例,举出了 6 种不同的录音长度^⑯:Messiaen 5'05, Loriod 7'15, Hill 5'49, Takahashi 6'21, Cheng 6'40, Austbo 6'32。比较研究梅西安钢琴作品的演奏,是一个重要且有待深入探讨的研究课题。阿伦·福特受他妻子玛德琳(Madeleine)对梅西安音乐的著述与演奏的影响,也对梅西安 1949~1951 年序列音乐时期的创作进行了详细的研究,他使用音级集合分析,从对称与非对称的角度讨论了它们的音程性质。^⑰

在既往包括梅西安本人的研究著述中,对这五首作品的分析已相对丰富。针对这些作品的研究现状,宜采用不同于其他时期的分析手法,结合原生型、次生型分析结论,以评述相关分析为主,同时辅以相应的补充性分析,做“分析”之分析。

梅西安的《论著》第三册以阐述“对称排列置换”技法为主要内容,同时分析了《时间的色彩》、《四首节奏练习曲》、《管风琴曲集》、《阿门的显像》以及《阿拉维》等作品。关于《四首节奏练习曲》的分析,梅西安按照乐曲演奏的顺序,依次指出了它们所使用的材料及相互之间的关系。由于《火之岛 I》与《火之岛 II》具有相似的风格特征,参照尼格·西默宛(Nigel Simeone)于 1998 年出版的《梅西安作品文献目录》(*A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*)中的编目,以下笔者将按照

^⑭ Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1985, pp. 143—165.

^⑮ “2002 年梅西安国际研讨会”(Messiaen 2002 International Conference)于 2002 年 6 月 20~23 日在英国谢菲尔德大学(University of Sheffield)召开。

^⑯ Peter Hill, “Messiaen as pianist — the recording of the 4 étude de rhythm”, 2002, <<http://www.oliviermessiaen.co.uk/>>.

^⑰ Allen Forte, “Some General Characteristics of Messiaen's Harmonies”, 2002, <<http://www.oliviermessiaen.co.uk/>>.

《调式化的音值与音强》、《节奏的纽姆音群》、《火之岛 I》与《火之岛 II》为顺序予以“分析”之分析。

一、《调式化的音值与音强》

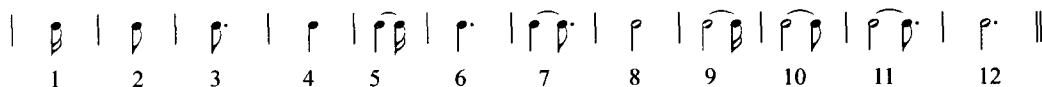
长时间以来,《调式化的音值与音强》乐谱序言是理解、研究该作品的重要提示,《论著》第三册不仅再次摘录了该序言,还更为详细地申论了其中音高(Sons)、音值(Valeurs)、音强(Intensités)与音效(Attaques)这四种音乐参量的应用方式,并依次列出了第一、二、三声部^⑮的音值变化(例6-5^⑯)。

例 6-5

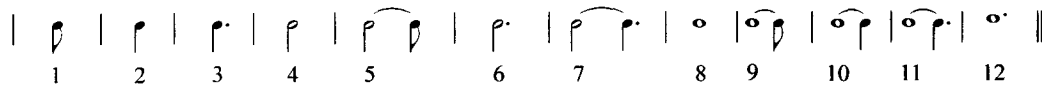
第一声部



第二声部



第三声部



每一声部均依次规律地叠加 1 个三十二分音符、十六分音符与八分音符,由于它们重复使用了一些节奏时值,所以在三个声部中只出现了 24 种不同的节奏时值。再次观察三个声部之间的节奏关系,我们发现

^⑮ 本文使用“声部”表示梅西安原著中的“Division”,约翰逊在分析时则采用“Group”。

^⑯ 梅西安乐谱序言(Olivier Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, Paris: Durand & Cie, 1950, p. 2)。

其中与对称排列置换手法相似的应用,这是梅西安从未指出的方面。

图 6.2

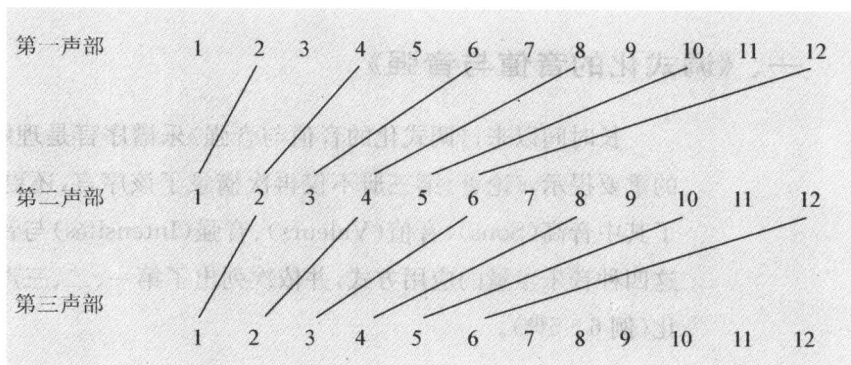


图 6.2 使用与例 6-5 相同的数字标记,用直线指示它们之间的关系,第二声部的 1—2—3—4—5—6 分别采用与第一声部的 2—4—6—8—10—12 相同的节奏,第三声部与第二声部之间的关系与此相同,从这样的角度来看,它实际上可以看做是对称排列置换的另一种表现形式,同时具有类似“扇形”的结构特点。

第一、二、三声部先后进入,不同的节奏序列使整首乐曲几乎不能划分传统意义上的句读。第一声部(1~4 小节)、第二声部(1~9 小节)、第三声部(1~13 小节)先后首次完成 12 种不同的节奏时值,不同的段落划分使音乐缺乏呼吸与停顿。第一声部(15~18 小节)与第二声部(20~27 小节)采用逆行陈述方式,但缺少了 B 与 D 音相应的节奏形式;第三声部(28~31 小节)使用了相差 4 个八度的 $\sharp E$ 与 $\sharp C$ 两个音。第一声部(54~57 小节)“置换了 2 组引人注目的琶音”^⑭。82~85 小节,梅西安仅用文字特别指出第一声部中隐含的三个线条层次,笔者现用例 6-6 详加展示。

^⑭ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome III), p. 128.

例 6-6

Line I: (B—F— $\flat$ B)

Line II: (E— $\sharp$ F—G)

Line III: (D—A— $\flat$ A)

Dynamics: *p*, *f*, *ppp*, *ff*, *ff*, *ff*, *pp*, *mf*, *f*

Intervals: 8 (dashed line), 8 (dashed line), 8 (dashed line)

在这三个线条中,如果以三十二分音符为 1 个发音点,其音高、音值、音强与音效的相互关系如下:

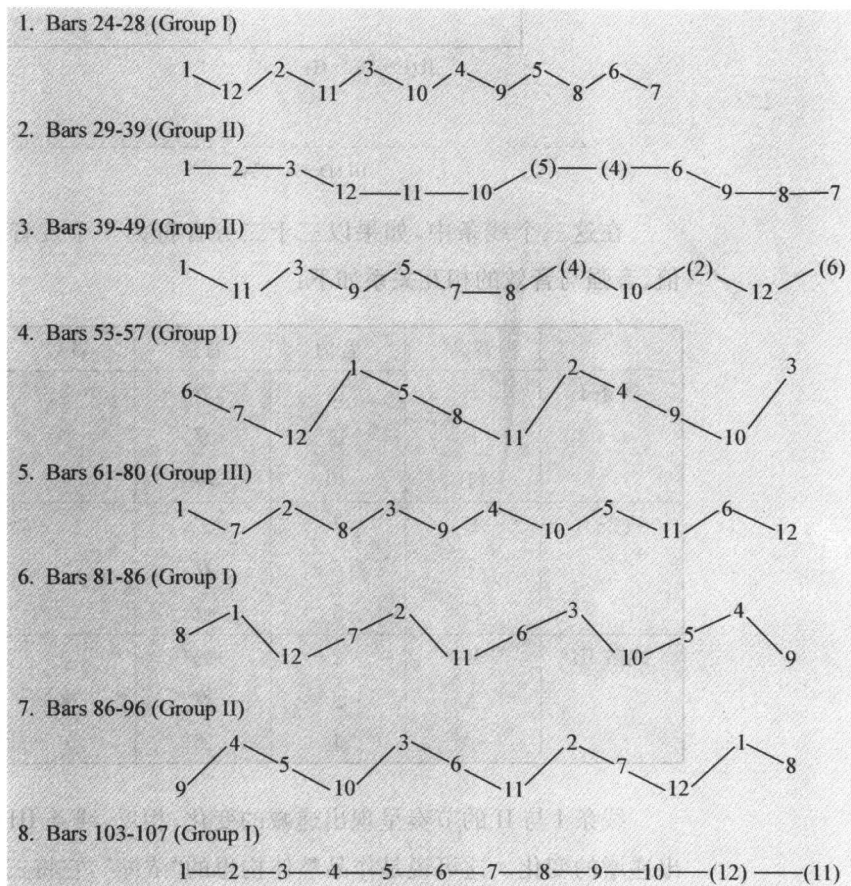
	音高	音值	音强	音效
线条 I	B	12	<i>p</i>	—
	F	11	<i>ff</i>	>
	$\flat$ B	10	<i>pp</i>	
线条 II	E	7	<i>f</i>	—
	$\sharp$ F	6	<i>ff</i>	$\geq$
	G	5	<i>mf</i>	
线条 III	D	2	<i>ppp</i>	
	A	3	<i>ff</i>	▼
	$\flat$ A	4	<i>f</i>	•

线条 I 与 II 的节奏呈现出递减的变化,相反,线条 III 的节奏则显示出递增的变化。这可说是作品整体构思的“浓缩”,它将三个声部之间的节奏递减与递增关系浓缩在同一声部中,具有隐伏性的“角色节奏”特点。在音区上也呈现出隐伏的线条特点,线条 I 位于最低的位置,线条 III 位于最高的位置,线条 II 位于中间的位置。在力度上,每一线条都表现出“中间强两头弱”的特点,但每一线条的力度级差不同。相同的创作手法用于第 91~93 小节的第一声部、第 90~95 小节的第二声部。

约翰逊在分析《调式化的音值与音强》时,说到它“与有限移位调式一样,所有的形式都组成了一种色彩……音值与音强的色彩,其目的是

要改变颜色序列的‘灰度’并引发对其他色彩的探寻”^⑮。根据约翰逊的分析,虽然梅西安在《康特约达亚》中已经出现了“调式化”的音值与音强,但其应用较为简单,还没有开始应用“音效”的序列,在后来的《火之岛 II》与《鸟类志》第五乐章《灰林鴉》才再应用相似的形态。约翰逊用图表勾画音值模式的变化,如图 6.3^⑯所示。

图 6.3



需说明的一点,图 6.3 中约翰逊用到的“Group”^⑰,它实际上与梅西

^⑮ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, p. 107.

^⑯ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, p. 108.

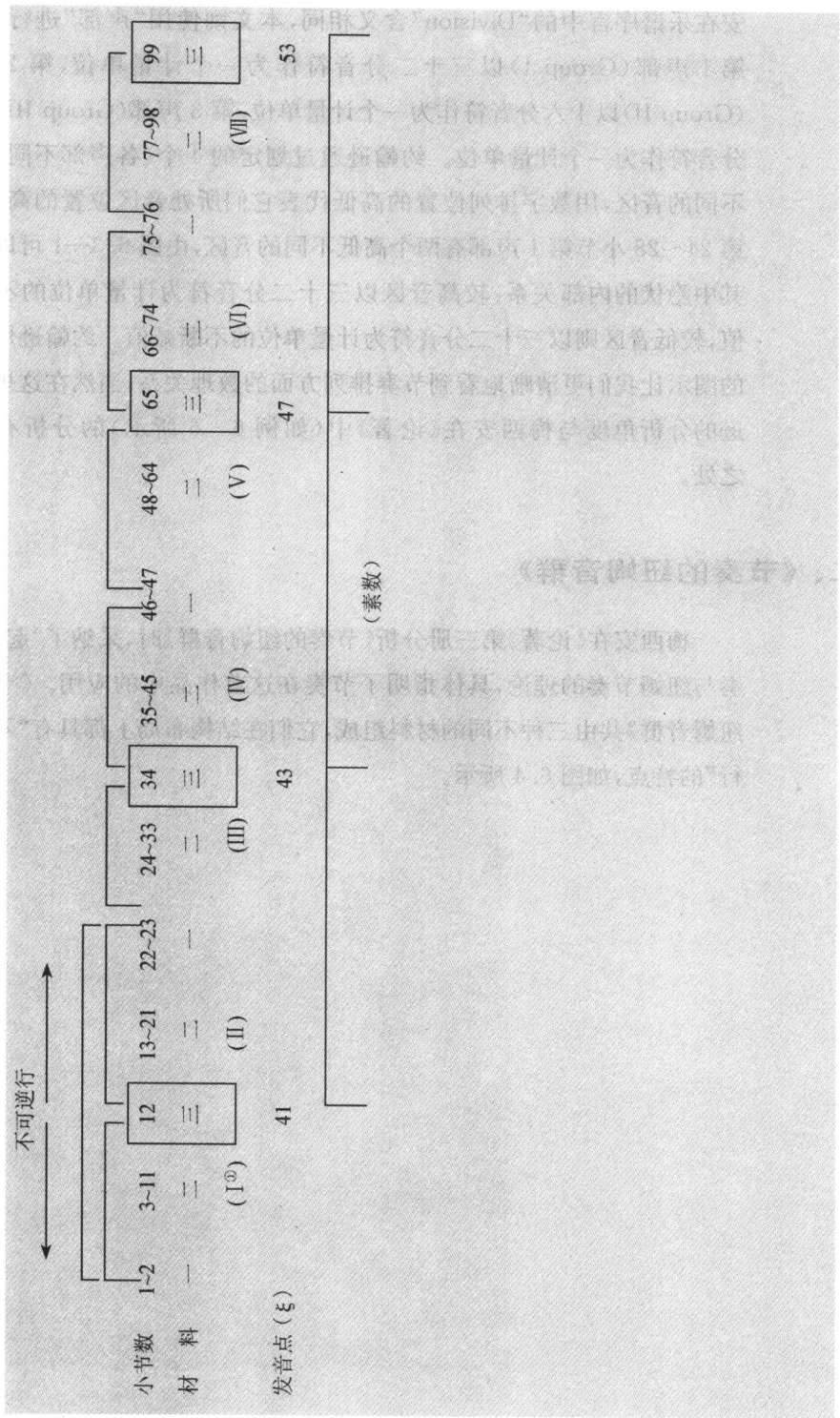
^⑰ 在约翰逊的《梅西安》著作中,出现了两次“Group”术语,但其含义不尽相同。一次是在分析《调式化的音值与音强》中,其概念与笔者所用“声部”相同;另一次则是在分析《鸟类志》时,将鸟歌所使用的材料加以分类,概括出五个 Group。

安在乐谱序言中的“Division”含义相同,本文则使用“声部”进行表述。第1声部(Group I)以三十二分音符作为一个计量单位,第2声部(Group II)以十六分音符作为一个计量单位,第3声部(Group III)以八分音符作为一个计量单位。约翰逊通过划定的4个(各声部不同)高低不同的音区,用数字排列位置的高低代表它们所处音区位置的高低,如第24~28小节第1声部有两个高低不同的音区,由图6.3—1可以看出其中隐伏的内部关系:较高音区以三十二分音符为计量单位的不断增值,较低音区则以三十二分音符为计量单位的不断减值。约翰逊用这样的图示让我们更清晰地看到节奏排列方面的数理关系,当然在这里约翰逊的分析角度与梅西安在《论著》中(如例6-6所示)的分析有相似之处。

二、《节奏的纽姆音群》

梅西安在《论著》第三册分析《节奏的纽姆音群》时,采纳了“起落”节奏与纽姆节奏的理论,具体指明了节奏在这首作品中的应用。《节奏的纽姆音群》共由三种不同的材料组成,它们在结构布局上都具有“不可逆行”的特点,如图6.4所示。

图 6.4 《节奏的纽姆音群》结构材料图示



① 这里用 I、II、……、VII 代表前述材料二中七个部分的布局情况。

乐曲开始的第一种材料,由三个节奏原始形态的不断叠加而组成。如例6-7所示,左手声部(1)的节奏形态依次发展到(5),(6)的节奏形态依次发展到(10),(11)的节奏形态依次发展到(15)。右手声部,与1相对应的是休止符,与6相对应的是小二度与大七度的交替出现,与11相对应的两种素材,其一是由装饰音构成的“彩虹音型”^⑩,它每次出现均没有改变,是乐曲中的不变量,其二是与11节奏相应作叠加处理的3—3(014)和弦。

例 6-7

The musical score for Example 6-7 is presented on five systems of staves. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) are shown. The right hand features complex rhythmic patterns with annotations for '5', '10', and '15' measures, and '6', '11', and '15' measures. The left hand features simpler rhythmic patterns with annotations for '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', and '15' measures. The score includes dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte), 'ppp' (pianississimo), and 'pp' (pianissimo). A specific rhythmic pattern is labeled '(irise)' in the right hand. The score is numbered m.1, m.2, m.22, m.23, m.46, m.47, m.75, and m.76.

⑩ 由于梅西安在乐谱上标记着 *irisé*, 其意思是“彩虹似的”, 因此本文称其为“彩虹动机”。

第二种材料由纽姆节奏组成,全曲可以按照纽姆节奏的组成划分为七个部分,梅西安指明了每一部分所使用的纽姆节奏,对应于例 6-2 所示的纽姆节奏(基本纽姆、复合纽姆、加重音与装饰的纽姆),其使用状况如下所示:

第 I 部分

podatus—clivis—scandicus—podatus—clivis—torculus—porrec-
tus—pénultième et finale

第 II 部分

bistropha—quilisma—bistropha—climacus praebipunctis—scandi-
cus flexus—torculus—torculus—torculus—finale

第 III 部分

clivis—clivis—climacus—porrectus—porrectus—climacus resupi-
nus—podatus subtripunctis—torculus resupinus flexus—torculus—fi-
nale

第 IV 部分

climacus—podatus—podatus—clivis—porrectus—clivis—porrectus
flexus resupinus—pressus—quilisma—podatus—pénultième et finale

第 V 部分

tristropha—scandicus—bistropha—torculus—bistropha—torcu-
lus—podatus—climacus—clivis—pressus—podatus subtripunctis—clivis—
clivis—porrectus—pressus—tristropha—pénultième et finale

第 VI 部分

podatus—climacus—climacus—clivis—pressus—bistropha—quil-
isma—porrectus—finale

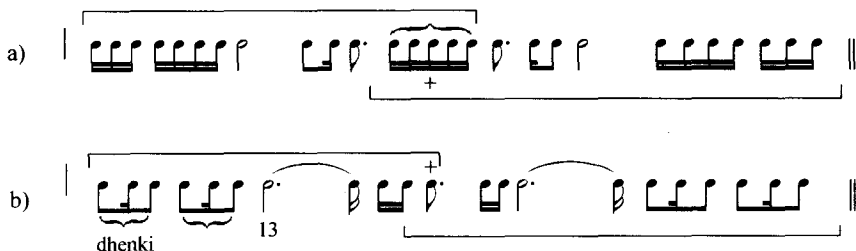
第 VII 部分

climacus—clivis—podatus—scandicus—tristropha—porrectus—
porrectus—climacus resupinus—podatus subtripunctis—pressus—por-
rectus—climacus—scandicus—porrectus—flexus resupinus—tristro-
pha—bistropha—bistropha—bistropha—pressus—climacus praebi-
punctis—climacus resupinus—2 dernières valeurs

这七个部分的结束处使用到了四种结束的节奏形式。此外,第 I 部分只使用了基本纽姆的节奏形态,第 III 部分综合使用了基本纽姆与复合纽姆、第 VI 部分综合使用了基本纽姆和加重音与装饰的纽姆,其他的部分(II、IV、V、VII)则混合使用了基本纽姆、复合纽姆、加重音与装饰的纽姆三类纽姆节奏形式。

第三种材料是由素数组成的不可逆行节奏段落,它们在全曲中共出现了 4 次,以十六分音符为 1 个发音点,每一次出现发音点的总数分别是素数 41—43—47—53。梅西安在《论著》第三册的分析中指出了其中第 47 与 53 个发音点总数所包含的不可逆行节奏与印度节奏(见例 6-8)。

例 6-8



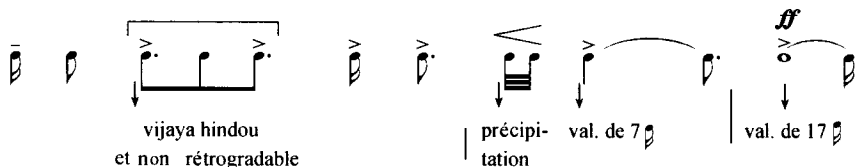
例 6-8a 所示节奏,共有 47 个发音点,以处于中心位置的 5 个(素数)发音点为中心时值,呈严格的不可逆行节奏关系;例 6-8b 所示节奏亦是不可逆行节奏,开始部分连续 2 次使用第 58 号塔拉节奏 dhenkī(参考附录四)的精确减值形式(减少 1 倍),继而是一个持续 13 个(素数)发音点的节奏 η ξ ,中心时值是持续 3 个(素数)发音点的 ϵ 节奏,这里显示出梅西安对素数节奏以及不可逆行节奏、印度节奏的成熟运用,并通过这些节奏与第二种材料集中使用的纽姆节奏形成对照。

《节奏的纽姆音群》展示了梅西安的多种节奏技法形式,在以上的“分析”之分析中,依次指出了第一种材料使用了如例 6-7 所示的变量与不变量并置的节奏手法,第二种材料使用了包括基本纽姆、复合纽姆以及加重音与装饰的纽姆的节奏,第三种材料则运用了素数以及不可逆行节奏、印度节奏。梅西安在创作发展期即已在节奏方面做出了大量的创新,而这首作品正如它的标题所示,在纽姆节奏的应用上具有开创性的意义。

三、《火之岛 I》和《火之岛 II》

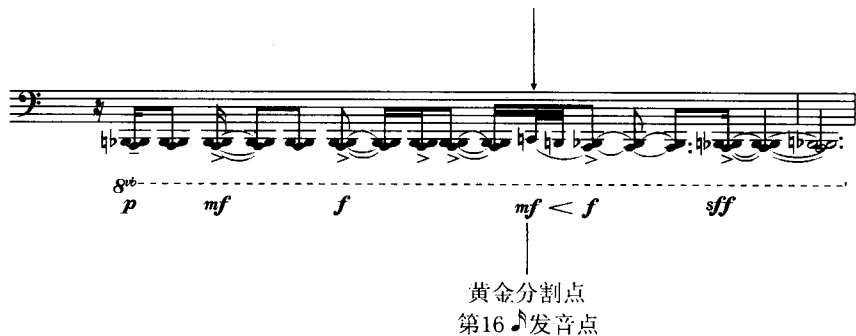
梅西安在《火之岛 I》的分析中,特别指出了主题伴奏采用了含不可逆行特点的印度节奏,带有急促的节奏特点,并采用素数(7、17)的节奏延时,见例 6-9^⑩。

例 6-9



乐谱(例 6-10)显示它的力度具有渐变性($p-mf-f-sff$),在音高上采用固定的音响组合 B—B—A,中间的 C 音是乐句中仅有的发生音高变化的位置,也是节奏密度最大的位置,同时又是该节奏的黄金分割点所在。整个节奏形态包含 41 个十六分音符(ξ)的发音点,41 仍是素数形式,这些均是梅西安原生型文献没有涉及到的。

例 6-10

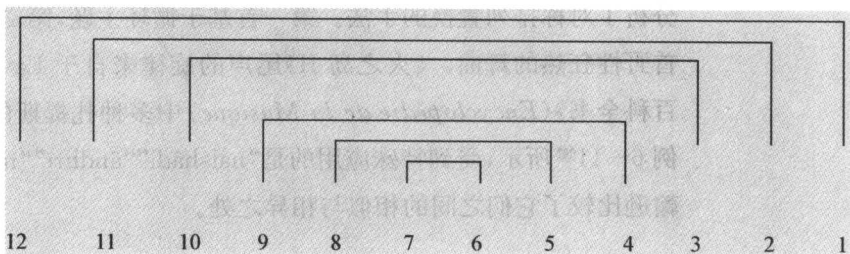


在分析该作品第 35~38 小节时,梅西安分别用“扇形”和“箭形”来描绘音乐的形态,并指出第 37~38 小节延时的渐增(2—2—3—4—5—6)与力度的渐强($f-sff$),通过梅西安本人的分析,我们得知“象形音乐”以及数字的应用是其重要的创作特点。

⑩ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome III), p. 123.

梅西安在《火之岛 II》唱片序言中说“主题猛烈火爆,与《火之岛 I》具有相似的特点,主题的变奏采用置换手法”^⑩,它的“对称排列置换”手法如图 6.5 所示,使用倒叙的手法以中心点(6—7)对称向两极置换而成。

图 6.5



它以逆序的节奏时值为原型,全曲中共使用了 10 种节奏的对称排列置换形式,^⑪如图 6.6 所示。

图 6.6

置换 I	6	7	5	8	4	9	3	10	2	11	1	12
置换 II	3	9	10	4	2	8	11	5	1	7	12	6
置换 III	11	8	5	2	1	4	7	10	12	9	6	3
置换 IV	7	4	10	1	12	2	9	5	6	8	3	11
置换 V	9	2	5	12	6	1	8	10	3	4	11	7
置换 VI	8	1	10	6	3	12	4	5	11	2	7	9
置换 VII	4	12	5	3	11	6	2	10	7	1	9	8
置换 VIII	2	6	10	11	7	3	1	5	9	12	8	4
置换 IX	1	3	5	7	9	11	12	10	8	6	4	2
置换 X	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

梅西安同样应用了前述的主题材料库,将不同的音高与音效、音强相配合组成固定的 PAIV,在主题材料库中预制好它们的原型。10 种置

⑩ 梅西安唱片序言(Olivier Messiaen, *Intégrale de l'œuvre pour piano*, Yvonne Loriod, piano, Σrato, 1975.)。

⑪ 在这里需要说明的是,梅西安在谱面上标记为“Interversions”,而在其他相关文献中使用“Permutations”,本文均译为“置换”。

换形式采用了 12 种不同的音高、4 种音效以及 5 种音强。梅西安在此初步实验了他的对称排列置换技法,其后在《时间的色彩》中有更广泛的应用。

约翰逊在讨论《火之岛 I》与《火之岛 II》时,在指出创作背景的同时,分析了对称排列置换的手法。第一首基于循环主题,第二首的尾声是一首野性狂热的舞曲。《火之岛 II》尾声的旋律来自于 Lavignac 的《音乐百科全书》(*Encyclopédie de la Musique*)中多种扎提斯的旋律形态,如例 6-11^⑬所示,受到特殊应用的是“naishâdi”“ândhri”“nandnyantî”,约翰逊比较了它们之间的相似与相异之处。

例 6-11

Ex.68

Ite de Feu II p.8, b.3.

The example consists of three musical fragments, each with a bass staff and a treble staff. The first fragment is labeled "lâti 'naishâdi'" and is taken from p.8, b.3. The second fragment is labeled "lâti 'ândhri'" and is taken from p.9, b.1., 3rd note. The third fragment is labeled "lâti 'nandayantî'" and is taken from p.9, b.10, 9th note. The fragments show various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked as "notes not used by Messiaen".

从梅西安在《论著》中所花费的笔墨可以看出,他特别重视这一时期的五首钢琴作品。它们具有相似的创作特点:一方面,它们都在节奏方面表现出独特的创新意识,其次,它们共同实现了梅西安多维准序列的创作理念,“多维”在此时期除表现在音高、音值、音强、音效等多种音乐

⑬ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, p. 110.

要素的准序列化手法外,还表现在梅西安的对称排列置换、角色节奏等手法,它们不仅发生在节奏方面,在音高等其他方面同样可以找到相似的构思方式,说明了梅西安在创新技法上所具有的“相通性”。

梅西安说:“当然要使听众听出数字来那是不容易的,而且排列的数目,还是不让听众听出来为妙。这个问题是复杂的,让听众听出数目律动的展开是很必要的。这个展开并不是数字,而是色彩,是靠各种和音色彩来使听众听清楚的。”^⑭此时期梅西安对于音乐的要求主要是出于色彩的需求,当然从音响角度来看,此时期的音乐发生了很大的变化,它们缺乏传统意义上的旋律美感,因此作品的“可听性”一直以来都是存在争议的话题。无论如何,梅西安谈到运用“展开”来获得色彩,这让我们有理由更加重视梅西安作品中的展开手法,这也是本章着重从变量与不变量的角度,阐发其展开手法的主要立足点。

^⑭ 金继文译:《鸟、神、色和日本——梅西安与松平赖则的谈话》,《中央音乐学院外国音乐参考资料》1979年第3期,页74,原载于日本《音乐艺术》1978年10月号。

第七章

鸟歌与大自然的回响：梅西安钢琴 音乐创作整合期作品之分析 (1956~1985)

《调式化的音值与音强》呈现的多维准序列创作观念，给予同时代作曲家以重要的影响，然而梅西安此后并没有沿着“序列音乐”的道路继续发展下去，而是选择“鸟歌”作为素材，从而在创作上获得了更大的自由。自1953年起，鸟歌成为梅西安创作的主要素材，他独自研究鸟类学，记录鸟的歌声。他曾经说过：

我从20多岁的时候就把鸟的叫声记录下来，每当春天鸟儿谈爱的季节，把鸟叫声记下谱来。在法国的几年间，我每年春天都这样做。而且利用音乐会到外国旅行的机会也这样做，尤其在法国以外的地方——像新卡列多尼亚和美国的大峡谷的某些西部地方——幽塔、涅瓦达、阿里佐纳和威奥明等鸟声丰富的地方我都去采集过。这种给鸟鸣记谱的工作是非常之难的，但对音乐家来说也不像所想的那样难办。^{①⑨}

在梅西安看来，鸟是伟大的艺术家、音乐家，梅西安通过利用鸟歌所创作出来的音乐氛围，为我们营造出一幅幅大自然的“音画”。19世纪的浪漫主义音乐，作曲家往往通过个人的精神感受和情感需求进行创

①⑨ 金继文译：〈鸟、神、色和日本——梅西安与松平赖则的谈话〉，《中央音乐学院外国音乐参考资料》1979年第3期，页75，原载于日本《音乐艺术》1978年10月号。

作,因而不断扩大音乐素材,在旋律、和声、节奏、音色等诸多方面开始突破古典主义时期以来的各种音乐传统。作为 20 世纪的作曲家,梅西安通过鸟歌找到了音乐素材得以扩充的“资源”,将大自然中的鸟歌与创作初期以来的多种人工技法相融合,钢琴创作随之步入整合期。

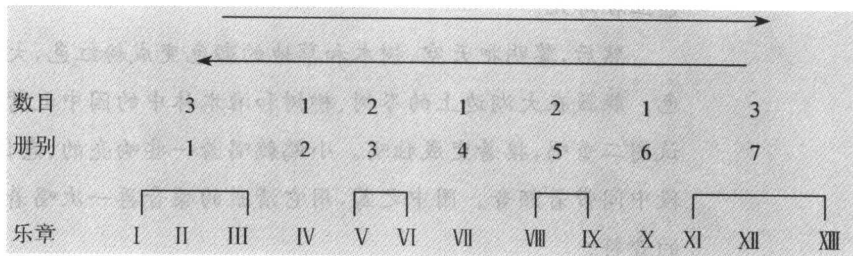
第一节 作品概观

梅西安酷爱大自然,尤其偏爱鸟歌,这一时期的钢琴独奏作品全部以此作为创作题材。《鸟类志》(*Catalogue d'oiseaux*)、《园中之莺》(*La fauvette des jardins*)、《鸟儿的小小素描》(*Petites esquisses d'oiseaux*)三首此时期的钢琴作品中,共涉及到法国不同地区的 100 多种鸟(参考附录五),而在如《异国鸟》(1956)、《七首俳句》(*Sept haïka*)、《天堂的色彩》(*Couleurs de la cité céleste*)等其他体裁的作品中使用了中国、日本、马来西亚和南美、北美等法国以外的国家与地区的鸟歌。

一、《鸟类志》

除了歌剧《阿西斯的圣法兰索瓦》(*Saint François d'Assise*)之外,长达近 3 小时的《鸟类志》是梅西安演奏时间最长的作品。^⑩它共分为七册,由 13 首小曲组成,从整体上构成回文式的对称布局(见图 7.1)。每首作品主要塑造一种栖息在法国的鸟,同时配合以其他鸟歌和环境气氛的刻画。

图 7.1



梅西安的乐谱序言是我们理解该作品最好的提示(见附录六)。在

^⑩ Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, London: Faber and Faber Limited, 1994, p. 324.

这部作品里,除了鸟歌以外,还扩展到对鸟的飞翔以及不同鸟之间和睦相处或争斗的描写,甚至刻画了不同时间段里鸟的不同表现,同时塑造了诸如冰河、岩石、彩虹、大海、河水、汽笛等鸟的周围环境,让我们得以沉浸在鸟歌与大自然回响的音乐世界里。梅西安将鸟歌与创作初期以来使用的有限移位调式、各种节奏创新技术、多维准序列的创作思维等相结合,并将色彩和弦融入其中,从而“整合”了多样化的创作技法。

二、《园中之莺》

梅西安在完成《鸟类志》十余年后,于1970年创作的《园中之莺》不仅再次全面地使用鸟歌素材,而且在许多方面都显示出梅西安似乎有意识地尝试超越《鸟类志》的艺术成就。梅西安在乐谱序言中为我们描述了作品的基本内容:

在 Obiou 悬崖(南面)和 Chamechaudo 山支脉(北面),有四个湖:位于多芬尼(Dauphiné)境内的 Matheysine。在 Laffrey 湖广大宽阔的区域尽头,在 Grand Serre 山脚下,是 Petichet 原野。

6月底,7月初。仍然是夜晚。大湖最后的波浪在柳树林下被冲上岸边。那儿有 Grand Serre 山脉,在它光秃的山顶底部周围长着稀疏的树。大约早晨4点钟,鹤鹑发出克里特节奏(Rythme Crétique)的鸣叫。夜莺结束了一个节段(Strophe):遥远、月光般的音符,带着突然响亮的、胜利的尾声,持续着长长的颤音,直到它用尽了所有的气力。岑树看守着通往大湖芦苇丛的小路,在草地的中间地带,灰色的桤木和榛树一块矗立在那儿。

然后,黎明把天空、树木和草地的颜色变成粉红色,大湖也变成粉红色。躲藏在大湖边上的岑树、柳树和灌木林中的园中之莺在鸣转。开始试图二重唱,接着变成独唱。小鹤鹑唱着一些响亮的、急促的音符,在节段中间带着颤音。园中之莺,用它清澈的噪音再一次唱着与上一次不同的音符。

早晨5点钟。破晓突出了桤木银色的树叶,搅动了紫色薄荷、绿色草地的气味与色彩。黑鸟鸣叫。绿啄木鸟大声在笑。在斜坡的另一面, Petichet 湖附近,云雀高飞到半空,循环在高音区的属音营造出欢腾的

气氛。园中之莺开始了新的独唱：它快速的练声曲、不知疲倦的精湛技巧、歌声的平滑流畅，好像要停止时间的流逝……

即使这样，早晨还是慢慢过去，现在暴风雨要来了。Laffrey 湖被分割成绿色和紫色的条纹。两只燕雀在尾声的变奏中相互应答。突然，大湖芦苇丛发出一种刺耳的、难挨的、不悦的叫声，沉重的节奏与刺耳的尖叫声交替出现：这就是园中之莺。

但是，太阳又出来了，这儿又出现另一个声音，人意料的、美妙的、洪亮的，富于和声的：这是路过的金莺，来偷吃草莓。园中之莺继续它的独唱，时不时的被乌鸦沙哑的嘎嘎叫声、红背伯劳鸟粗鲁的、乏味的警告声和黑鸢颤动的叫声所打断。

大花房用它巨大的向下斜坡和燕子的向上飞行形成对比。同样，光秃秃的大山以其静穆与湖水的起伏形成对比。园中之莺在不知疲倦的唱啊唱啊。

新的反差：黑鸢的飞行与大湖的突然平静。黑鸢升起、下降，在空中画出大大的螺旋线，飞行的轨道变得越来越狭小（尾巴翘曲帮助翅膀的运动），直到最终它接触到水面。太阳发出光和热。这些是下午最美丽的时刻，大湖呈现一片变幻的蓝色区域：孔雀蓝、天蓝色、宝石蓝。只有花鸡、金翅雀微弱的似钟声与黄鹌朴实的、重复的音符才能打破寂静。山脉的顶部是绿色和金色的……

傍晚前，园中之莺再一次开始了独唱。黑顶莺，欠缺些技巧，但唱出更清晰嘹亮的副歌(refrain)，透明的、如笛声一般。副歌之后，夜莺的歌声响起，宣布太阳就要落山了。天空变成红色、橙色和紫色。黑兀鹫和红背伯劳鸟发出警告声。来自绿啄木鸟最后的笑声，夜幕降临……

晚上9点钟。在渐渐的寂静中，灰林鹤发出两声凶猛、可怕的叫声。现在大湖被柔弱的月光照耀。桉木林的轮廓完全是黑色的。所有的一切融进记忆巨大的令人敬畏的阴影中。黑夜之上，大花房仍然在那儿……^⑧

乐曲所描述的多芬尼山是梅西安精神上的家园，几乎每年夏天梅西安都回到这里进行创作。《园中之莺》在乐曲的构思方面，与《鸟类志》第

⑧ 梅西安乐谱序言(Olivier Messiaen, *La Fauvette des Jurdins*, Paris: Alphonse Leduc, 1972.)。

七首《苇莺》有着相似之处,即都以时间为线索进行描写,借助对不同时间段天色变化的细致刻画,展现出不同音响色彩的区别。梅西安在谱面上记录下了许多提示音乐的文字,它们是理解音乐的重要线索。全曲中明确并置了夜色、荡漾的水面、Grand Serre 山、湖水的颜色以及 18 种鸟歌等不同素材,并赋予各种材料的细致变化以重要的象征意义。例如对湖水颜色变化的描写是细腻而有特点的,并成为判断时间的重要标志:

- | | |
|--------------|-------------|
| 第 60~64 小节 | 晨曦中玫瑰色的湖水 |
| 第 291~296 小节 | 绿色与紫色相间的湖水 |
| 第 874~875 小节 | 蓝色的湖水 |
| 第 900~901 小节 | 午后太阳光照耀下的湖水 |
| 第 978~981 小节 | 月光下的湖水 |

这让我们依时序“看”到了湖水颜色的变化。晨曦中的湖水(第 60~64 小节)如例 7-1 所示,它们由梅西安自创的多种色彩和弦组成。

例 7-1

Très lent (♩=36)

pp (extrêmement calme)

(le lac rose à l'aurore)

p *mf* *f*

第 60~61 小节与第 62~63 小节构成向下方大二度的移位关系。第 60 小节是同低音上的移位转位和弦的 A、B、C、D 四种和弦形式,第 62 小节是它的下方大二度移位;第 61 小节是 C 大三和弦、 $\flat E$ 大三和弦

附加六度音构成的附加音和弦,第63小节是第61小节的下方大二度移位——即 $\flat B$ 大三和弦、 $\flat D$ 大三和弦附加六度音构成的附加音和弦。第64小节则是由3个四度叠置和弦与第一紧缩共鸣B和弦形式构成,由此组成了玫瑰色基调的湖水。进而以“晨曦中玫瑰色的湖水”为基础,通过移位等细微变化,完成了湖水色彩的变化,让我们随着音乐的进行感到从早到晚光线的变化。

从鸟歌素材的使用情况来看,《园中之莺》用到了18种鸟,仅有一种鸟——黑鸢(Milan noir)在《鸟类志》中没有出现。用梅西安自己的话说:“与《鸟类志》相比,《园中之莺》的钢琴语言风格或许是更具艺术价值的,因为《园中之莺》的歌声更具高超的技巧、更依赖于色彩和弦。在《园中之莺》中,我更好地使用了我的调式、紧缩共鸣和弦、整体半音化和弦以及同低音上的移位转位和弦。我将这首非常不同的作品题献给伊乌·劳黑尔德,她大概仍旧是惟一可以演奏它的人,并于1972年11月7日在巴黎(Espace Cardin)首演。”^⑧

三、《鸟儿的小小素描》

这些是六首短小的乐曲。它们一方面具有相似性,同时又具有相异性。相似性表现在和声风格方面,其中具有可变色彩的声音复合体不断的演化发展。转位和弦占主导地位,它们具有各种蓝色、红色、橙色、紫色。紧缩共鸣和弦、整体半音化和弦增加了它们的色彩,有些更为强烈,有些更为精致。相反的,每种鸟拥有自己的美感,其旋律与节奏动机音调在每个乐章中各不相同。专用于红喉雀的三个乐章包含细腻的琶音,下行的几乎是滑音的,后面跟着缓慢的音符,并且它们采用最精确的形式。乌鸦在太阳下唱出一些节段(Strophe),带着胜利的喜悦。音乐家斑鸠通过咒语性质的重复唤起人们对自己的注意。最后,田间云雀,拥有喋喋不休的流利声音,在一个尖锐的属音上交替出现,不时被两个响亮的、缓慢的音符打断,把作品带入终止,全部乐曲与一群鸟的乐句相配合。^⑨

^⑧ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, Paris, Belfond, 1986, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland, Amadeus Press, 2nd ed., 1994, p. 153.

^⑨ 梅西安乐谱序言(Olivier Messiaen, *Petites Esquisses d'Oiseaux*, Paris, Alphonse Leduc, 1988.)。

除乐谱序言以外,梅西安还在《论著》第五册(第一分卷)中详细分析了该作品的第三乐章。他的分析以小节为序,依次指明了他所使用的色彩和弦以及相对应的颜色,其中给出了两个主题的名称,即环境主题(thème de décor)^⑭与典型红喉雀主题(thème typique du Rouge-gorge)^⑮。《论著》第五册(第一分卷)阐述“田间云雀”鸟歌时,列举了第六乐章《田间云雀》,其中的分析是相当少的,但这些原生型分析给我们两点重要的暗示:一是对“重复”的运用,二是“B”音的布局。

梅西安作品中对鸟歌的运用是他最著名的作曲技术之一。他的老师保罗·杜卡曾说,“听鸟儿们吧,它们是真正的音乐大师”^⑯,梅西安这样做了,虽然他不是第一位对鸟歌感兴趣的作曲家,但他却是第一位广泛地以多民族、多区域不同鸟类的曲调作为音乐创作素材的作曲家。^⑰梅西安最后三部钢琴独奏作品,均以鸟作为题材,使用丰富的作曲技法,对鸟歌进行了带有创新思维的运用,加之在钢琴演奏上所达到的难度,使得这三首作品成为重要的钢琴经典文献。

第二节 鸟 歌

一、鸟歌运用历史追溯

约翰逊(Robert Sherlaw Johnson)在《梅西安创作中鸟歌的发展》一文中,^⑱对梅西安使用鸟歌的作品进行了梳理。参考约翰逊对鸟歌作品的分析,将梅西安在《鸟类志》之前,使用鸟歌的作品列示如下:

^⑭ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome V/1), Paris, Leduc, 1999, p. 178.

^⑮ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome V/1), p. 180.

^⑯ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), Paris, Leduc, 1944; vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of My Musical Language*, Paris, Alphonse Leduc, 1956, p. 34.

^⑰ Robert Sherlaw Johnson, “Birdsong”, *The Messiaen Companion*, edited by Peter Hill, London: Faber, 1995, p. 249.

^⑱ Peter Hill ed., *The Messiaen Companion*, pp. 249-265.

《耶稣升天》(*L'Ascension*, 1932~1933, 管弦乐队; 1933~1934, 管风琴)

《主的诞生》(*La Nativité du Seigneur*, 1935, 管风琴)

《为时间终结的四重奏》(*Quatuor pour la fin du temps*, 1941, 小提琴、单簧管、大提琴与钢琴)

《阿门的显像》(*Visions de l'Amen*, 1943, 双钢琴)

《对圣婴-耶稣的二十凝视》(*Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, 1944, 钢琴)

《敬神礼仪小曲三首》(*Trios petites liturgies de la Présence Divine*, 1943~1944, 36 位女声齐唱与管弦乐队)

《阿拉维》(*Harawi*, 1945, 女高音与钢琴)

《图朗加里拉交响曲》(*Turangalila-Symphonie*, 1946~1948, 管弦乐队)

《百鸟苏醒》(*Reveil des Oiseaux*, 1953)

《异国鸟》(*Oiseaux exotiques*, 1956)

《鸟类志》(*Catalogue d'oiseaux*, 1958, 钢琴)

梅西安在《耶稣升天》中,对鸟歌的运用仅表现为“类似鸟歌风格”的象征性旋律线条,这里并不是真正意义上的鸟歌运用。梅西安第一次在文献中提到鸟歌的运用,是在《技巧》中分析《主的诞生》(*La Nativité du Seigneur*, 1935)第九乐章《上帝在我们之间》(*Dieu parmi nous*)时,谈到它共有三个主题,第三个主题是“旋律性的主题,圣母颂歌,鸟鸣风格的哈利路亚赞颂”^⑤(见例 7-2^⑥)。这也是首次有关鸟歌运用的文献记载,但实际上,这里只是具有鸟歌的构思而已。

例 7-2

Vif et joyeux
montres 8, 4, plein-jeu



⑤ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of My Musical Language*, p. 42.

⑥ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, Paris, Leduc, 1944, 页 27, 例 158。

梅西安第一部运用特定的鸟歌进行创作的作品是《为时间终结的四重奏》(*Quatuor pour la fin du temps*, 1941)。第一乐章《如水晶般的仪式》,在乐谱的序言中梅西安首次给出明确的鸟名——乌鸫与夜莺;第三乐章《群鸟之渊》描写了“时间的深渊”,它的悲惨与疲倦,鸟歌在此作为时间的对立面出现,带给我们对快乐、星星与天堂的向往。第一次将鸟名写在乐谱上,是《阿门的显像》第五乐章^①中的“云雀”(Alourdi)。

《百鸟苏醒》(*Réveil des oiseaux*, 1953)开启了梅西安运用鸟歌创作的一个新阶段。从这首作品开始,鸟歌作为最主要的创作素材出现在作品中,在此后创作的《异国鸟》(*Oiseaux exotiques*, 1956)、《鸟类志》(*Catalogue d'oiseaux*, 1958)、《时间的色彩》(*Chronochromie*, 1960)等作品,鸟歌均成为最重要的创作素材。

二、鸟歌的种类

正如前述,梅西安从 1953 年开始,在作品中大量应用鸟歌素材,因此了解鸟歌的种类及其特性音调,成为我们进一步分析与把握他音乐创作的前提。梅西安在《论著》第五册中,运用两个分卷,大篇幅地阐述了他运用鸟歌的方式方法,为我们提供了理解其音乐作品的重要资料。《论著》第五册,以地点作为划分鸟类的依据,分别列举了欧洲以及日本、美国、新苏格兰、新西兰、澳大利亚、巴西、以色列、阿根廷、印度尼西亚、中国、南非和夏威夷群岛等地的鸟歌在他作品中的应用,结合作品实例的分析,帮助我们理解、寻找各种鸟歌的特性音调。

表 7.1 梅西安作品中鸟歌应用相关信息表

体裁	创作时间	作品名称	鸟歌数量
钢琴独奏	1944	《对圣婴-耶稣的二十凝视》(<i>Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus</i>)	4
	1956~1958	《鸟类志》(<i>Catalogue d'oiseaux</i>)	77
	1970	《园中之莺》(<i>La Fauvette des jardins</i>)	18
	1985	《鸟儿的小小素描》(<i>Petites Esquisses d'oiseaux</i>)	4
双钢琴	1943	《阿门的显像》(<i>Visions de l'Amen</i>)	4
声乐	1943~1944	《敬神礼仪小曲三首》(<i>Trios petites Liturgies de la Présence Divine</i>)	2

^① Olivier Messiaen, *Visions de l'Amen*, Paris, Durand & Cie, 1950, p. 54.

体裁	创作时间	作品名称	鸟歌数量
管弦乐队	1946~1948	《图朗加里拉交响曲》(<i>Turangalila-Symphonie</i>)	2
	1953	《百鸟苏醒》(<i>Réveil des oiseaux</i>)	38
	1954	《异国鸟》(<i>Oiseaux exotiques</i>)	48
	1959~1960	《时间的色彩》(<i>Chronochromie</i>)	27
	1962	《七首俳句》(<i>Sept Haïka</i>)	25
管弦乐队	1963	《天堂的色彩》(<i>Couleurs de la Cité céleste</i>)	17
	1964	《我期待死者复活》(<i>Et exspecto resurrectionem mortuorum</i>)	2
	1965~1969	《我主耶稣基督之变形》(<i>La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ</i>) 第 II、III、V、VI、IX、X、XII、XIII 乐章	80
	1971~1974	《星光下的峡谷》(<i>Des Canyons aux étoiles</i>)	82
	1986	《彩绘玻璃与鸟儿们》(<i>Un vitrail et des oiseaux</i>)	7
	1987	《来自天国的城市》(<i>La Ville d'en-Haut</i>)	3
	1989	《微笑》(<i>Un sourire</i>)	1
	1987~1991	《照耀彼世》(<i>Éclairs sur l'Au-Delà...</i>) 第 I、II、III、IV、V、VII、VIII、IX、X 乐章	57
	1990~1991	《四首协奏曲》(<i>Concert à quatre</i>)	25
管风琴	1950	《圣灵降临节弥撒》(<i>Messe de la Pentecôte</i>)	6
	1951	《管风琴曲集》(<i>Livre d'orgue</i>)	8
	1960	《为献堂节的诗节》(<i>Verset pour la fête de la Dédicace</i>)	1
	1969	《圣三一神秘沉思曲》(<i>Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité</i>)	10
	1984	《圣体书》(<i>Livre du Saint Sacrement</i>)	11
歌剧	1975 - 1983	《阿西斯的圣法兰索瓦》(<i>Saint François d'Assise</i>)	45

据表 7.1, 我们发现在钢琴独奏作品中,《鸟类志》应用了共计 77 种不同的鸟歌, 它们重复交叉出现于不同的乐章, 而在《我主耶稣基督之变形》、《星光下的峡谷》、《四首协奏曲》这三首作品中不同的乐章应用不同的鸟歌, 没有重复某一鸟歌,《照耀彼世》中仅重用了乌鸦(Corbeau flûteur Pie), 而在歌剧《阿西斯的圣法兰索瓦》中则在不同场景中较多地重用了相同的鸟歌。

梅西安的“鸟歌”在作品中被赋予极为细致的刻画与描绘。他常根据不同的地点加以分类, 将各种不同的鸟歌置于其生态环境中, 做出背景性的描绘, 例如山、水、冰川等, 同时按照鸟的习性及不同的时间段加以区分, 可以说梅西安是一位真正的“鸟类学家”。

三、鸟歌素材的应用特点

梅西安常采用不同的手法运用鸟歌,并与其他作曲技巧相互配合。正如梅西安在《技巧》中所写到的:“通过叠合各种鸟歌,鸟儿们做出了节奏持续音群的极为精确的混置。鸟歌的旋律外形,特别是乌鸫(merle)的旋律超越了人类的想像力。由于鸟歌所唱的是小于半音的非平均律音程,如果我们只原样地模仿大自然,必定是徒劳的。在这里,我们给出几个“鸟鸣”旋律的例子,……它们将被记谱(transcription)、转化(transformation)和阐释(interpretation)。”^⑩我们暂且不深究梅西安音乐中“精确的混置”是鸟儿们自身具有的,还是梅西安所赋予鸟儿们的,但是“精确”的表达手法确实是其音乐的重要特征。“记谱、转化和阐释”是处理鸟歌的基本手法。梅西安在《技巧》中选用例 7-3^⑪中所示的《为时间终结的四重奏》的片断来说明他对于鸟歌的运用,其中特意指明例 7-3a 最后结束处使用“属音上的和弦”(例 7-3b)作琶音处理。

例 7-3

a)

Presque vif, gai, capricieux



b)



^⑩ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of My Musical Language*, p. 34.

^⑪ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, 页 17, 例 114、115。

例 7-3a 所示鸟歌旋律,运用丰富的装饰音、多变的节奏以及连音与跳音的对比,用人工的创造技法“模仿”了大自然中的鸟歌。其中,包含了丰富的三全音进行,最后的结束部分将例 7-3b 纵向上“属音上的和弦”进行横向的旋律化,此外还有 C—D— $\sharp$ F—B 的二次移位(Transposition)。梅西安将鸟歌作为一种取之不尽的“乐思材料库”,在传统音乐语言的范围内追求真实,结合其他作曲技法,极大地丰富了他的音响世界。尽管在 20 世纪 50、60 年代,引发了一系列关于他鸟歌应用的争论,但无论如何,他对鸟儿们所倾注的创作热情至今没有任何一位作曲家可以相比。以下尝试从旋律形态的角度概括其鸟歌的应用特点。

1. 单旋律式鸟歌

单旋律式鸟歌是最基本的鸟歌旋律形态。例如在《鸟类志》第二乐章《黄鹂鸟》(Le Loriot)中,乌鸫(Merle noir)的歌声是跳跃、欢快的(见例 7-4)。通过较大幅度跳跃的旋律,不规则的节奏组合形态,使用强力度在短小的旋律片段中呈现出了快乐的鸟儿形象。

例 7-4

Merle noir
Vif (♩=144)

(brillant et gai)

Lent (♩=60)

8-----

梅西安最初用乐谱记录鸟歌的时候,都是采用单旋律形式。他自称在记录鸟歌的时候,总是记下两份谱子,一份是精确的,一份是比较艺术的,然后再把两者结合起来。^{②③}在《论著》第五册(第一分卷)中,梅西安按

②③ 罗·尼科拉斯记录、顾连理译:《梅西安论音乐创作》,《国外音乐资料》第 12 辑,1980 年,页 17。

照高山、森林、葡萄园、公园、城市等14个不同的法国地域,用作品实例概述了79种不同鸟歌在创作中的使用情况,部分还记载了最初记录鸟歌的原始地点、时间与形态。不同作品中出现的相同鸟歌具有相关性,我们可以通过比较分析相同鸟歌的旋律,尝试总结作为“标识”性出现的特性音调,这是把握梅西安鸟歌音乐的重要途径

2. 和音——和声式鸟歌

和音——和声式鸟歌是单旋律式鸟歌的变体。以单旋律鸟歌为基础,配以音程不同、节奏相同的另一声部,构成和音式鸟歌;配以多个这样的声部,则构成和声式鸟歌。三首以鸟歌为主的整合期钢琴独奏作品中,大多是以和音——和声式鸟歌构成的,“同节奏”是其典型的特点,从而构成了多声复合、单一节奏的鸟歌形态。

例 7-5

Bruant jaune
Un peu vif (♩=120)

16-----
8-----
p (frats, naïf) *p*

Chardonneret
Très vif (♩=176)

16-----
8-----
p (comme des clochettes, timbre de glockenspiel)

Pinson
Vif (♩=160) pressez plus vif (♩=184) Presque lent (♩=112)

8-----
8-----
p *f* *ff* *ff*

ten
(optimiste et triomphant) *

在上例短短的4小节中,使用了3种鸟歌:黄鹂(Bruant jaune)由两组同节奏的素材构成,前一组是由四个和声声部组成的十六分音符重复的跳音音型,后一组是持续的六音和声音型;金翅雀(Chardonneret)是由同节奏的二声部和音构成的鸟歌;苍头燕雀(Pinson)是由三声部和弦构成的鸟歌,它在力度、速度以及音色(演奏法)方面变化较大,表现出得胜的喜悦。它们共同的特点,是采用同节奏的和音或和声式鸟歌的形式。和音——和声式鸟歌是整合期创作中的主导音乐材料。

3. 对位式鸟歌

对位式鸟歌通常是由两种或更多不同的鸟歌对置构成。对位式鸟歌通常带来一种混杂的音响效果,与单旋律式、和音——和声式鸟歌形成对比。《时间的色彩》(Chronochromie)中的《末节段》(Épôde)由18个弦乐独奏声部组成,各声部用不同的鸟,形成了庞大的18声部的对位式鸟歌,这是梅西安作品中极端化运用对位式鸟歌的例证。

每一种鸟歌可以由单一形式组成,也可以由多种形式合成。梅西安在运用鸟歌时,还与其他个性化的创作手法结合使用,如有限移位调式、色彩和弦、多维准序列技法等,或许这是这时期的节奏更多出于模仿鸟歌的原因,因而较少出现不可逆行节奏。速度的多变性是此时期作品的又一大特点,有时在一种鸟歌中有多种速度的变化,例如《鸟儿的小小素描》之《红喉雀》的速度变化频繁至1小节1次,但这种频繁的速度变化并没有给人以强烈的速度落差,一方面是由于它们都很短小,每一种速度还没有形成某一种情绪对应,另一方面每种速度是根据鸟歌的需要而进行变化的,它源于大自然,源于人们已经习惯的鸟歌,所以这里的速度变化并不是要给人以反差,速度在这里完全是一种塑造鸟歌的手段,而不具有改变情绪的属性。

第三节 自然与人工的统一

使用人工式的作曲技术将大自然中的素材进行“转化”,是这一时期钢琴音乐创作的主要特点。对音乐材料的处理,常将变量与不变量并置在一起,在第五章中曾谈到这是他常用的作曲技法之一。以下将按照作

品的创作时序,先后选取《苇莺》、《红喉雀》、《田间云雀》三个乐章,从变量与不变量并置的角度进行音乐分析,进一步展示大自然的鸟歌与多种人工技法的统一。

一、整体化对称布局——《鸟类志》之《苇莺》分析

《鸟类志》是梅西安整合期的第一部钢琴独奏作品,它运用了多达 77 种不同的鸟歌。其中,第七首《苇莺》是整部作品中最庞大的乐章,亦是全曲的中心乐章,如前述,此曲的构思与《园中之莺》有相似之处。它以池塘(étangs)的音乐开始与结束,构成对称性的整体布局。池塘的音乐由三种固定因素构成,是作品中的不变量所在(见例 7-6a、b、c)。

例 7-6

a)

b)

c)

材料一:如例 7-6a 所示,由 $\flat G-\flat A$ 大九度音程、十六分音符、*mf*—*pp* 的力度。

材料二:如例 7-6b 所示,由 $\flat A-\flat B$ 大九度音程、十六分音符、*mf*—*pp* 的力度。

材料三:如例 7-6c 所示,由 9 个四音、三音、二音和音结构,按照相同的顺序、不同的节奏进行组合,*p* 的力度。

乐曲的开始,材料一结合材料二形成上方声部,在极高的音区出现,以十六分音符产生不变的律动音响。材料一的逐渐增多结合材料二的

逐渐减少,共循环呈现 13 次,以十六分音符作为 1 个发音点,将材料一与材料二的分配情况列示如下:

材料一	材料二
1	13
2	12
3	11
4	10
5	9
6	8
7	7
8	6
9	5
10	4
11	3
12	2
13	1

同样以十六分音符作为 1 个发音点,材料三的音高与节奏关系如例 7-7 所示

例 7-7



2 2 2 1 3 (1) 3 2 2

2 1 3 (2) 3 2 2 2 1

3 (3) 3 2 2 2 1 3 (4)

3 2 2 2 1 3 (5) 3 2

2 2 1 3 (6) 3 2 2 2

1 3 (7) 3 2 2 2 1 3

(8) 3 2 2 2 1 3 (9) 3

2 2 2 1 3 (10)

通过分析,我们发现在节奏方面有着规律的循环,与 9 个不同音高

的循环交相辉映,按照节奏上的循环,将其重新排列如下:

小节	发音点总数	七种不同的节奏发音点数						
1	14	2	2	2	1	3	1	3
2	15	2	2	2	1	3	2	3
3	16	2	2	2	1	3	3	3
4	17	2	2	2	1	3	4	3
5	18	2	2	2	1	3	5	3
6	19	2	2	2	1	3	6	3
7	20	2	2	2	1	3	7	3
8	21	2	2	2	1	3	8	3
9	22	2	2	2	1	3	9	3
10	20	2	2	2	1	3	10	(休止)

它们以 7 个不同的节奏型作为循环基础,其中第 6 个节奏型位置呈现出从 1—10 个发音点的逐次递增,而其他节奏型没有改变,造成发音点总数从 14—22 的依次递增,小节线在此起到分割每一次循环的作用,因此形成每 1 小节发音点总数从 14 个十六分音符开始,每 1 小节增加 1 个十六分音符,依次递增至 22 个十六分音符。第 10 小节,第 7 个节奏型位置没有出现,而以休止符替代。进一步观察,我们会看到,第 6 个节奏型位置分别采用了 9 个不同音高组合,惟一个重复的音高组合,即在第 1 小节(第 1 次出现)与第 10 小节(最后 1 次出现)重用了相同的音高组合,是由 C—F—B 构成的音级集合 3—5(016)。可见,梅西安对池塘音乐的创作完全是在理性思维的控制之下。

更能说明这一点的,是作品结束时同样使用池塘音乐和相同的思维模式,材料一、二、三同样继续保留了下来,但采用了与开始部分的逆行进行:

首先,乐曲的结束同样由材料一结合材料二形成上方声部,但与开始部分的顺序颠倒,其数列性的节奏布局呈现出变化,材料二的逐渐增多与材料一的逐渐减少的对应性关系仍然存在,最后应用旋律削减的手法,仅将材料二保留了下来。其次,休止符的插入是导致其数列性节奏布局发生变化的主要原因,并且休止符的应用仍旧是按照以四分音符为

1 拍的逐步递增,每出现 1 次递增 1 个四分音符,休止的增长形成了音乐的平息,这也正是音乐结束时所需要的。由此,乐曲的结束与开始部分形成对称化的布局,进一步体现了梅西安对“不可能性魅力”的钟爱。

材料二	材料一
1	13
2	12
3	1+ 休止 4
4	10
5	5+ 休止 8 +1
7	7
4+ 休止 12 +1	5
9	休止 16
8	

材料三从第 6 个音高组合,即 C—F—B,3—5(016)开始,与乐曲开始部分的最后 10 个发音点相同(参考例 7-7),具有相互衔接的特点,然后按照与开始部分逆行的方向进行。乐曲开始时第 6 个节奏型位置呈现出的 1—10 个发音点的逐次递增,在结尾时变为逐次递减,这是其中的变量。

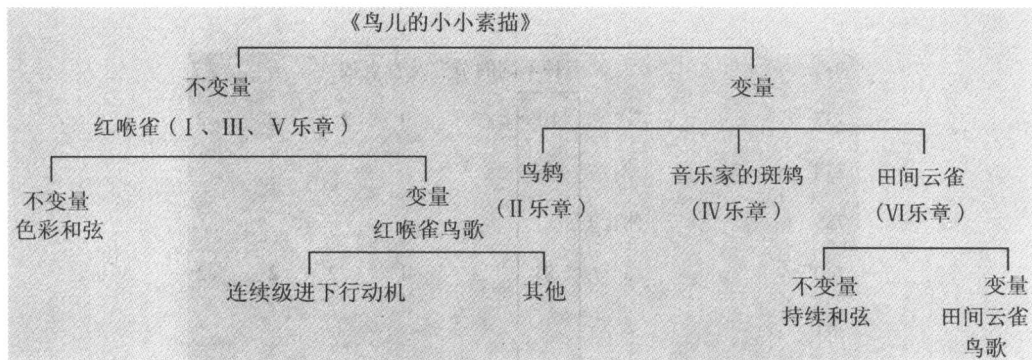
小节	七种不同的节奏发音点数						
737		10	3	1	2	2	2
738	3	9					
739	(休止)						
740	3	8	3	1	2	2	2
741	3						
742	(休止)						
743	3	6	3	1	2	2	2
744	(休止)						
745	3	4	3	1	2	2	
746	(休止)						
747		2	3	1	2		

二、《鸟儿的小小素描》不变量——《红喉雀》之分析

《鸟儿的小小素描》第一、三、五乐章的标题是同一种鸟——红喉雀(Le Rouge-gorge),它们也使用了相似的音乐材料。第二、四、六乐章分别描写不同的鸟,即乌鸫(Merle noir)、音乐家的斑鸫(Grive musicienne)、田间云雀(Alouette des champs),从这个意义上讲,《鸟儿的小小素描》是由变量(第二、四、六乐章)与不变量(第一、三、五乐章)并置而成。

相对不变的第一、三、五乐章,同样由变量与不变量两种元素构成。色彩和弦的进行(参考例 7-8)在其中充当了相对稳定的角色,在每一乐章分别出现了 3 次,每次都采用 Très lent($\text{♩}=40$)、弱力度(*p*),是作品中的不变量,在结构上具有重要的标识性意义。与色彩和弦相对应的“红喉雀鸟歌”则成为作品中的变量。在多变的红喉雀歌声中,第一乐章第 4 小节的连续级进下行动机又是相对不变的因素。因此,《鸟儿的小小素描》在多种结构层次中,均具有变量与不变量并置的特点,详见图 7.2 所示。

图 7.2 《鸟儿的小小素描》之变量与不变量



1. 《红喉雀》不变量之一——色彩和弦分析

《鸟儿的小小素描》第一、三、五乐章,均以红喉雀作为描写对象,它们具有相似的音响,作为不变量的色彩和弦,不仅在每个乐章中起到重要的结构作用,而且在三个乐章之间构筑起关联。正如前述,色彩和弦的进行在三个乐章中出现了 9 次,如例 7-8 所示,其中使用“CTIB”表示梅西安和弦表中的同低音上的移位转位和弦(Chords of transposed inversions on the same bass note)B 形式,“TCM3”表示梅西安在《技巧》

中谈到的第三有限移位调式的典型和弦(Typical chord of Mode3¹), “CTC”表示梅西安和弦表中的整体半音化和弦(Chord of total chromaticism),并根据它们在作品中出现的顺序,分别标记为 CTIB-1、CTIB-2 等,依次类推。

例 7-8

①《鸟儿的小小素描》第一乐章第 1 小节

CTIB-1 TCM3-1 CTIB-2

②《鸟儿的小小素描》第一乐章第 7 小节

CTIB-1 TCM3-1 CTIB-2 TCM3-2 CTC-1

③《鸟儿的小小素描》第一乐章第 34 小节

CTIB-1 TCM3-1 TCM3-2 CTC-2

④《鸟儿的小小素描》第三乐章第 1 小节

CTIB-1 TCM3-1 CTIB-2

⑤《鸟儿的小小素描》第三乐章第 7 小节



CTIB-1 TCM3-1 CTIB-2 TCM3-2 TCM3-3 CTIB-3

⑥《鸟儿的小小素描》第三乐章第 27 小节



CTIB-1 TCM3-1 TCM3-4 CTC-3

⑦《鸟儿的小小素描》第五乐章第 1 小节



CTIB-4 TCM3-3 CTIB-5 CTC-4

⑧《鸟儿的小小素描》第五乐章第 7 小节



CTIB-1 TCM3-1 TCM3-2 TCM3-4 CTIB-5

⑨《鸟儿的小小素描》第五乐章第 31 小节



CTIB-1 TCM3-1 CTIB 2

例 7-8 所示分 9 次出现的和弦共有 37 个,实际上是由以下 3 个色彩和弦(见例 7-9)及其多种移位形式构成,共计有 13 种不同的和弦音高移位形式。3、13、37 均为梅西安所喜用的素数。

例 7-9

3-5B 3-11B 4-14

4-26 3-7B 4-19

7-20 6-15B 8-16

CTIB TCM3 CTC

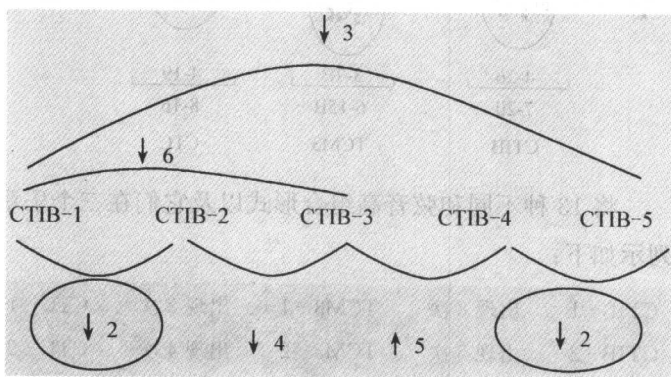
将 13 种不同和弦音高组合形式以及它们在三个乐章中的出现次数列示如下:

CTIB-1	出现 8 次	TCM3-1	出现 8 次	CTC-1	出现 1 次
CTIB-2	出现 5 次	TCM3-2	出现 4 次	CTC-2	出现 1 次
CTIB-3	出现 1 次	TCM3-3	出现 2 次	CTC-3	出现 1 次
CTIB-4	出现 1 次	TCM3-4	出现 2 次	CTC-4	出现 1 次
CTIB-5	出现 2 次				

色彩和弦在作品中的使用情况,如插页图 7.3 所示。

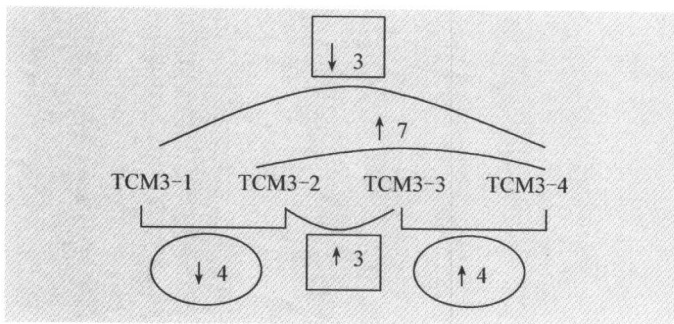
其中色彩和弦的第①、④、⑨次出现完全相同,第1次出现与最后1次出现呈对称性的结构布局。在第①、②、③次出现时分别使用了3、5、4个和弦,在第⑦、⑧、⑨次出现的时候则分别使用了4、5、3个和弦,从这个意义上讲,第一、五乐章具有对称性。第⑤次作为最中心的一次,使用了6个和弦,是色彩和弦9次出现中使用和弦最多的一次,它开始与结束的CTIB和弦,即CTIB-1与CTIB-3,构成三全音下行移位的关系,在这里三全音成为具有核心支架作用的音程结构。将CTIB和弦(7—20)抽取出来,可以看到它们之间的关系,如图7.4所示。

图 7.4



将TCM3和弦(6—15B)抽取出来,可以看到它们之间的关系,如图7.5所示。

图 7.5

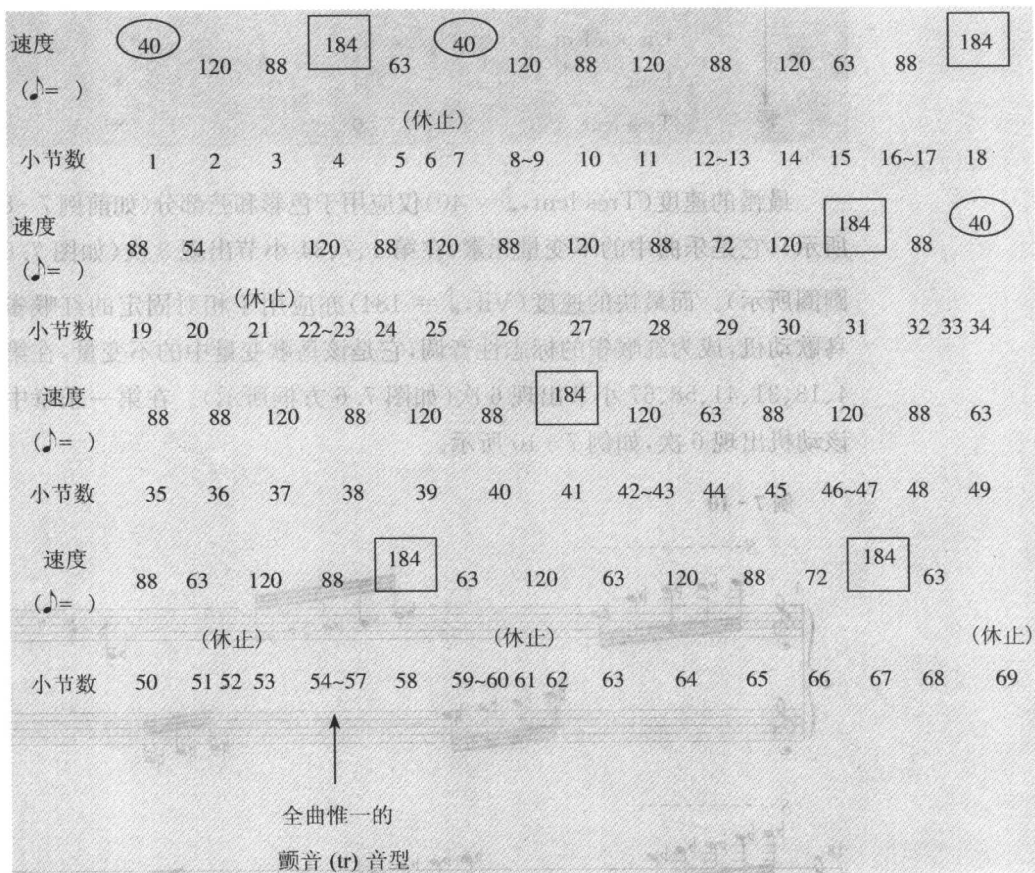


从图7.4中可以看出CTIB和弦中包含的两端对称性的向下小二度移位关系,同时亦包含三全音的远距离控制关系。从图7.5中可以看出TCM3中包含的大三度、小三度的对称关系,同时亦包含纯五度的远距离控制关系。

2. 《红喉雀》不变量之二——速度分析

《红喉雀》的速度变化频繁,以第一乐章为例,在 69 小节中呈现 53 次不同的速度变化,它们由 7 种不同的速度交替变化而成,这里其中 53、7 均为素数。第一乐章的速度变化如图 7.6 所示。

图 7.6



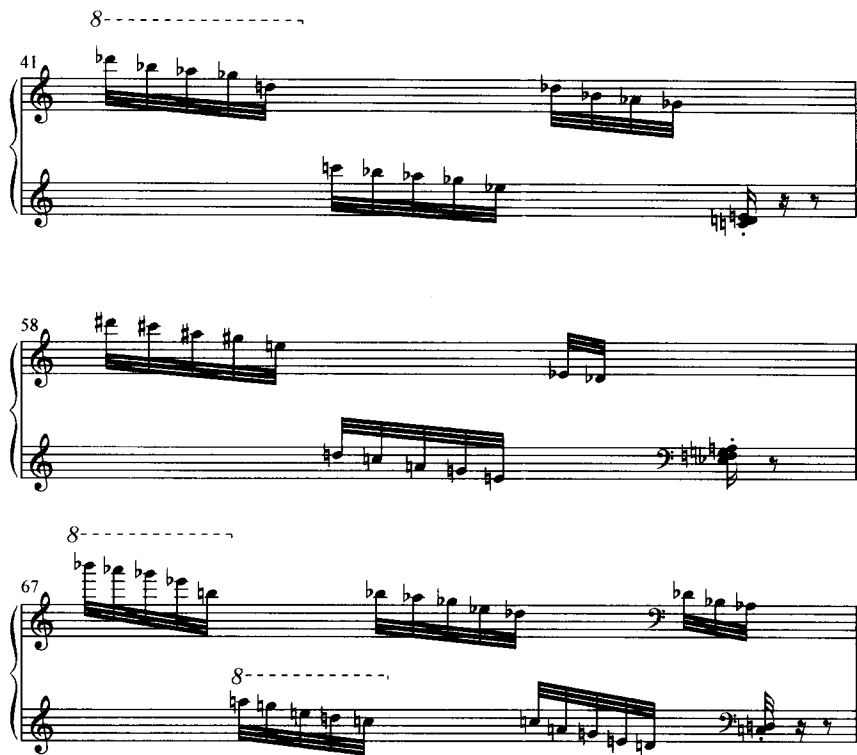
其中共有 7 种不同的速度,它们各自的情况列示如下:

	速度标记	八分音符为 1 拍	全曲中出现的次数
		每分钟演奏的拍数	
快 ↑ ↓ 慢	Vif	184	6
	Un pen vif	120	15
	Modère	88	17
	Bien modère	72	2
	Un pen lent	63	8
	Lent	54	1
	Très lent	40	3

最慢的速度(Très lent, $\text{♩} = 40$)仅应用于色彩和弦部分(如前例 7-8 所示),它是乐曲中的不变量元素,在第 1、7、34 小节出现 3 次(如图 7.6 圆圈所示)。而最快的速度(Vif, $\text{♩} = 184$)亦应用于相对固定的红喉雀鸟歌动机,成为红喉雀的标志性音调,它是该鸟歌变量中的不变量,在第 4、18、31、41、58、67 小节出现 6 次(如图 7.6 方框所示)。在第一乐章中该动机出现 6 次,如例 7-10 所示。

例 7-10

The musical score for Example 7-10 is presented in three systems, each spanning 8 measures. The first system begins at measure 4, the second at measure 18, and the third at measure 31. Each system is marked with an '8' above a dashed line, indicating the length of the phrase. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



例 7-10 中所示 6 次以全曲中最快的速度 (Vif, $\text{♩} = 184$) 呈现的动机形式,以二度、三度、三全音为主的连续下行动机,最后采用跳音作结束,它是红喉雀鸟歌中的不变量,因此成为辨识红喉雀的特性音乐。梅西安在《论著》第五册(第一分卷)中,曾以 10 个实例说明了红喉雀鸟歌的应用。《鸟儿的小小素描》第三乐章第 19 小节使用了与例 7-10 相同的素材,梅西安曾明确指出了其中白键与黑键音符的交替使用,^{②①}因此这也是例 7-10 所示 6 次红喉雀鸟歌动机的重要特点,即右手的黑键与左手的白键音符相配合的动机组合方式。

在这一阶段的 3 首钢琴独奏作品中,除了在《鸟儿的小小素描》第一、三、五乐章中出现了红喉雀歌以外,在《鸟类志》第二、九乐章也使用了该鸟歌,如例 7-11 所示。

^{②①} Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome V/1), p. 179.

例 7-11

a) 《鸟类志》第二乐章第 13、30 小节

Rouge-gorge

Un peu vif (♩=138)

b) 《鸟类志》第九乐章第 61 小节

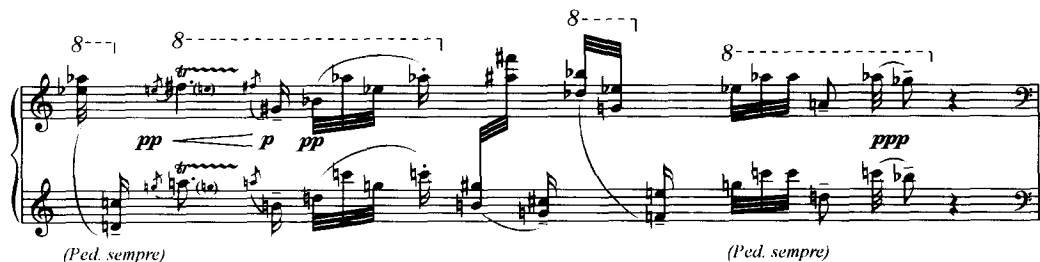
Rouge-gorge

Un peu vif (♩=126)

c) 《鸟类志》第九乐章第 208 小节

Rouge-gorge

Un peu vif (♩=126)



在上例中,从 $\flat A$ 下行至 $\flat D$ 的动机俨然已成为红喉雀歌的固定音型。以二度、三度、三全音为主的连续下行动机音调仍然存在,右手的黑键与左手的黑键音符共同组成了十二音,梅西安也曾指出它是红喉雀的典型主题(thème typique du Rouge-gorge)^②。

三、《鸟儿的小小素描》变量——《田间云雀》之分析

《田间云雀》——《鸟儿的小小素描》的第六乐章,是梅西安钢琴独奏作品的最后一个乐章,他在《论著》第五册(第一分卷)中曾分析了这个乐章。在这里选取该乐章作为变量之一进行分析,观察《鸟儿的小小素描》中变量的应用情况。它采用田间云雀鸟歌作为素材,将鸟歌置于更为理性的框架之中。

作为变量的第六乐章与作为不变量的第一乐章相比,第一乐章频繁变换的速度,与第六乐章较为稳定的速度形成明显的区别。第六乐章一共使用了3种速度、7次呈现,如图7.7所示。

图 7.7

速度	Vif	Un peu vif	Vif	Un peu vif	Vif	Très vif	Vif
$\text{♩} =$			126	104		126	104
126	144	126					
出现位置(小节)	1	68	70	84	86	104	105
	A	B	A	B	A	C	A

回旋性结构

② Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome V/1), p. 180.

从变量与不变量的角度,我们可以将该乐章的材料分为两种:持续和弦(不变量)与田间云雀鸟歌(变量)。

1. 《田间云雀》之不变量——持续和弦分析

该乐章的第 1、11、17、24、38、46、57、72 小节使用了 8 个不同的持续和弦,如例 7-12 所示。

例 7-12

例 7-12 展示了《田间云雀》中持续和弦的 8 个不同实例。乐谱片段显示了第 1、11、17、24、38、46、57 和 72 小节。每个和弦下方都标注了其构成音程，如“纯四”、“增四”、“大七”、“小七”、“大三”、“大六”、“减八”、“减五”、“纯五”、“大九”、“小九”等。乐谱中还标注了力度记号 *mf*。

观察例 7-12,持续和弦每次出现时均采用 *mf* 的力度,在每一个和弦的下方以大七度音程作为支撑,以“纯四+增四”叠置为主,构成的 3—5B 是持续和弦的内核。五音和弦是主要的形式,5—11 与 5—7 集合各使用了两次,且 4—9(0167)是 5—7(01267)的子集。持续和弦最后三次出现,是以六音、五音、四音和弦逐次递减。持续和弦作为不变量在作品中起到重要的结构作用。

2. 《田间云雀》之变量——田间云雀鸟歌分析

田间云雀鸟歌变化多样,持续和弦作为一个重要的结构划分因素,将乐章中时刻在变化的鸟歌划分为八个部分。其中,B—C 碰撞所形成的音响是该鸟歌的主导音响,整个乐章中该鸟歌均以 B—C 音程开始,最后结束在 B—C—D 构成的和弦上。

田间云雀除了在这里的应用以外,在这一时期的钢琴独奏作品中还使用了 6 次:

《鸟类志》 第七乐章,第 35 页(第四分册),第 519 小节

第 36 页(第四分册),第 534 小节

第八乐章,第 8 页(第五分册),第 81~94 小节

《园中之莺》 第 13 页,第 189~94 小节

第 43 页,第 803~7 小节

第 44 页,第 826~30 小节

(1) 田间云雀鸟歌音调举例分析

在多变的鸟歌音调中,同样存在着理性因素的控制。现以第 1 个持续和弦与第 2 个持续和弦之间出现的鸟歌素材为例,观察其控制力所在(见例 7-13)。

例 7-13

Vif (♩=126)
Alouette des champs

♭B-♭C

3-9(027)

8-

大七

mf

增八

大七

f

3-7(025)

3-5B(056)

3-5(016)

4-16B(0267)

8-

ff

mf

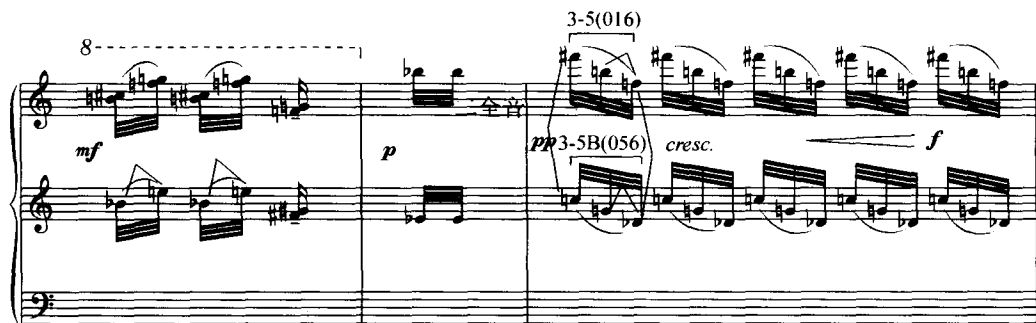
3-5B(056)

增八

f

3-5B(056)

4-5(0128)
(0126)

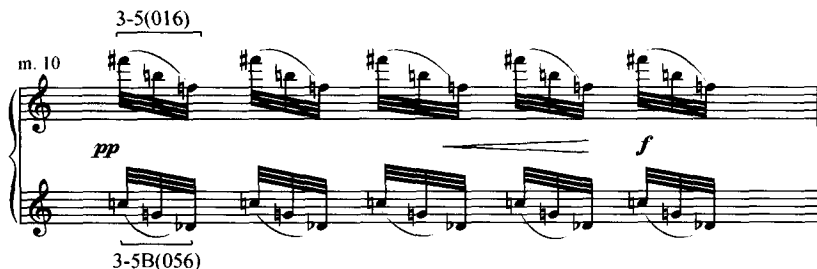


在这段鸟歌中,一方面,B—C 形成的大七度音程起到重要的核心音响作用,另一方面,3—5 与 3—5B 这一对孪生结构的集合音在其中起着重要的控制力。如例 7-13 所示,开始第 1 小节中间谱表的 3 个音即是 3—5B;第 5 小节使用两个相同音程结构的 3—5B,它使用横向进行与第 1 小节纵向上的 3—5B 形成映对;第 6 小节上行谱表的 3—5 与中间谱表的 3—5B 构成孪生对称结构;第 10 小节亦是由上行谱表的 3—5 与下行谱表的 3—5B 构成。3—5 与 3—5B 具有倒影对称的关系,它们具有共同的音程结构,即小二度与三全音。在这里,我们可以看到前述“动机生成系统”渗透至鸟歌中。

(2) 田间云雀鸟歌中不变量的分析

三音连续下行的动机多次出现在田间云雀鸟歌中,它们是田间云雀鸟歌中的不变量,将全曲连续出现五次的动机片断摘录出来(见例 7-14),这样的音乐形态在全曲中共出现了 4 次,我们可以把它当做一种重要的识别该鸟歌的特性音调。

例 7-14



m. 18

3-5B(056)

8

pp cresc. f

3-11(037)

m. 47

3-8(026)

pp cresc. f

3-3(014)

m. 78

3-9(027)

8

pp cresc. f

3-5(016)

例 7-14 中音高关系如下所示:

第 10 小节	第 18 小节	第 47 小节	第 78 小节
3-5 (016)	3-5B (056)	3-8 (026)	3-9 (027)
3-5B (056)	3-11 (037)	3-3 (014)	3-5 (016)
6-7 (012678)	6-16 (014568)	6-Z4 (012456)	5-14 (01257)

集合 3—5 所形成的连续下行在第 10 小节与其倒影形式同时出现,在第 18 小节与传统小三和弦的 3—11 结合在一起,在第 78 小节则与 3—9 结合在一起。第 10、18、78 小节均在“前景”中用到了 3—5 或其孪生结构 3—5B 集合的音调,在第 47 小节,虽然表面上没有出现 3—5,但是左右手的集合叠置起来构成 6—Z4(012456),其中仍包含有子集 3—5(016)。

在全曲结束的部分,梅西安运用曲中最快的速度(♩=144)和渐弱的力度将 5 种音型依次重复了 2—3—4—6—12 次,例 7-15 将乐曲结束

部分的材料抽取出来。

例 7-15

重复次数 2 3 4 6 12

4-17(0347) 4-22B(0357) 4-27(0258) 4-22(0247) 4-22B(0357)

mf 纯四 dim. 纯四 p dim. pp 纯四

G—E—C 三全音

集合 4—22 与 4—22B 在例 7-12 中起到重要的支撑作用,二度、三度、五度所形成的音响占主要的地位,第 1、2、3、5 种音型下方声部均有纯四度的支撑,与在第 1、2、3 种音型强拍上所形成的 G—E—C 大三和弦相配合。

整合期中鸟歌的运用,将“自然与人工”融合在一起,鸟歌作为一种宽泛、自由的音乐素材与较早期以来的有限移位调式、色彩和弦以及对称等理性结构手法相结合。梅西安对大自然的热爱不仅局限于鸟歌,还有海潮、山洪、瀑布以及水和风造成的音响。梅西安一生从未丢弃过他创作的任何一种作曲技法,而是在不断地发展完善它们,在既往作曲技法的基础上,使用大自然的音响扩大了音乐素材的来源,与他独创的作曲技巧相互结合,将越来越成熟的各种人工技巧与多样化鸟歌等素材加以融合,共同打造了他钢琴音乐创作整合期的优秀作品。

第八章 结 论

梅西安是 20 世纪最重要的作曲家之一,他以音响色彩的丰富与多变、创作理论的新颖与多样,在现代音乐的发展进程中占据独有的地位。他撰写了大量关于自己作曲技法与作品分析的理论著作,数量之多,前无古人,具有极重要的研究价值。梅西安的著作、序言、访谈录以及演讲等原生型研究文献,是我们赖以进行研究的基础和理论依据,它本身即具有权威性与说服力。笔者在研究过程中,将梅西安及其研究者们的法、英文文献译为中文,为本文参引所用。

作曲家本人提供的原生型研究材料虽然具权威性,但主要还是涉及到共时性研究,而本文所做的一项重要工作,即是在综览梅西安的共时性研究之上,引进了历时性的研究,以梳理其中重要的发展脉络,澄清部分历史误解。换言之,该历时性研究,是在梅西安共时性研究基础之上展开的,因而深化并拓展了对梅西安创作技法的认识与理解。

钢琴作品在梅西安的创作中占据举足轻重的地位,是他实验新技术的重要领域。笔者选取迄今为止尚未有深入性研究的钢琴独奏作品作为研究对象,以《技巧》和《论著》中的创作理念与技法为基础,剖视每一技法的特点、应用与发展,开阔对作曲家本人特定音乐语言的理解与认识。

《论著》第七册直到 2002 年底才出版,它标志着“完整的梅西安创作理论”面世。研究梅西安的学者建立在此“完整理论”基础上的著述多未问世。本文得益于《论著》的第一手资料,以“完整的梅西安创作理论”为基础展开对钢琴独奏作品的研究,这无疑可以增加研究的优势

与价值。

由于梅西安采用相同或相似的音乐语言对待相异的创作题材,所以我们有理由将研究注意力集中于他的创作技法方面。针对梅西安的创作特征,以其系统化、整体化的创作理论为基础,进行“分析”之分析及综合之分析。笔者参照梅西安有关“共时性”研究的结论,以“历时性”研究作为研究重点,并遵循“技术系统——作品分析——风格演变——创作评价”的研究程序,将钢琴独奏作品作为相对独立的整体,进行更具可行性的分类研究。

第一节 梅西安创作技法的发展与演进

以下将从梅西安作曲技术理论及其在作品中的应用两个方面,总结其创作技法的发展与演进。对于梅西安技术系统的“认识——概括——再认识”是研究的核心所在。

一、技术系统

《技巧》与《论著》是梅西安最重要的阐述创作技法与理念的著作,它们在创作时间上相差 50 年,因而代表了梅西安不同创作阶段的理论。将二者进行比较(参考表 1.1),可以得出梅西安创作技术发展 with 演进的理论根据,这是梅西安本人及其研究者们尚未涉及的研究领域,亦是本文所作“历时性”研究的内容之一。

表 8.1 《技巧》与《论著》共性与区别对照表

共性	相同的阐述角度、范围与阐述顺序:节奏、旋律、调式、和声	
	节奏	印度节奏中的 Rāgavardhana 不可逆行节奏 增值与减值节奏 持续节奏与节奏卡农
	旋律	鸟歌与素歌
	调式	第 2、3、4、6 有限移位调式
	和声	《技巧》中的属音上的和弦与《论著》中的“同低音上的移位转位和弦”实同名不同。

区别	节奏	丰富与完善印度节奏理论与形态 增加希腊节奏与节拍理论与形态 增加音乐之外的节奏 增加起落节奏 增加角色节奏 增加对称排列置换
	旋律	民歌、印度拉格消失
	调式	第 1、5、7 有限移位调式消失 增加中古调式理论 增加民族调式理论：中国、日本、秘鲁、玻利维亚、厄瓜多尔、巴布亚-新几内亚、印度、孟加拉、俄国、匈牙利、特罗巴杜尔、法国尚松。
	和声	《技巧》：附加音和弦、属音上的和弦、泛音共鸣和弦以及四度叠置和弦。 《论著》：第一、二紧缩共鸣和弦、旋转和弦、同低音上的移位转位和弦以及整体半音化和弦。

节奏、旋律、调式与和声是梅西安在《技巧》、《论著》中采用的相同的阐述角度与范围，并按照同样的顺序来讨论自己的音乐语言，笔者并不着意以此评价梅西安对各种音乐元素的重视程度，而是在研究过程中始终尊重作曲家本人的逻辑顺序，从理性化的节奏系统、多样化的旋律技法、对称性的有限移位调式以及个性化的色彩和弦四个方面阐释他的音乐语言体系，通过对原生型研究文献的历时性扫描，剖析各种创作技法的发展与演进。

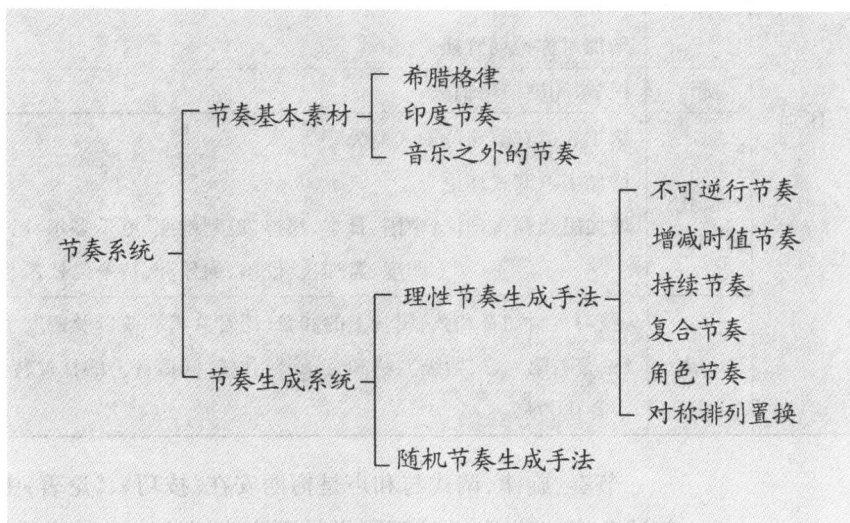
1. 节 奏

当《费加罗报》(Figaro)的音乐评论员贝尔纳·加伏蒂(Bernard Gavoty)问梅西安对自己的评价时，他回答道：“一位音乐家——这是我的职业；一位节奏家——这是我的特长；一位鸟类学家——这是我的衷爱。”^{②③}由此可见，节奏是备受梅西安关注的音乐元素，他理性化的节奏生成系统，复杂而有创意。他运用希腊格律、印度节奏以及音乐之外的节奏等作为基本素材，大大拓展了节奏来源，而这些恰是在西方音乐创作传统中并未受到重视的方面。梅西安以它们为“原料”，综合应用不可

②③ Bernard Gavoty and Olivier Messiaen, “Who are you, Olivier Messiaen?” *Tempo*, 58 (Summer 1961), p. 33.

逆行节奏、增减时值节奏、持续节奏、复合节奏、卡农节奏、角色节奏以及对称排列置换等手法作为“加工”手段,笔者通过对他节奏技法的研究,概括出以下的“梅西安节奏系统”(见图 8.1)。

图 8.1 梅西安节奏系统



在对梅西安节奏系统进行研究的过程中,笔者总结了《希腊节奏表》(表 2.1)、有关印度节奏的《塔拉与札提斯结合运用表》(表 2.2)和《八种音节节奏表》(表 2.3)。梅西安融合东(印度节奏)西(希腊格律)节奏观念为一体,无论是在“理性”还是“随机”节奏生成手法中,常以三十二分音符作为基本单位,进行节奏形态时值的加减,这是他独有的节奏处理方式。梅西安认为,“数即是节奏,节奏即是数”,因此梅西安的节奏中有着严密的数理逻辑关系,并表现出对素数的喜爱。对称排列置换更是他独创的节奏技法,并成为服务于他“不可能性魅力”的技法形式之一。

2. 旋 律

在旋律方面,根据梅西安提到他喜用的特性音程,通过历时性研究,笔者提出了“梅西安动机生成系统”(图 2.5),并通过分析梅西安创作初期的三首钢琴作品验证了该系统,例 4-16 列出包含在该系统中的主题,以此证明该动机生成系统的重要性。

梅西安在《论著》第四册针对素歌、第五册针对鸟歌进行了详细的论述,说明随着时间的推移,梅西安更加重视对素歌与鸟歌的使用。素歌

在钢琴独奏作品中较少用到,自 1953 年起,鸟歌成为梅西安创作中的主要素材。

3. 调 式

梅西安对有限移位调式的应用与概括,体现了他严密的理论思维特质。笔者在对有限移位调式的进一步研究中,通过音程结构的分析,探索了其中隐含的平移与反射对称关系,认为梅西安的有限移位调式正是借着在平移、反射方面所表现出来的对称模式,突破了传统调性音乐,获得了调性的模糊。

《主的诞生》乐谱序言(1936)、《技巧》(1944)、《敬神礼仪小曲三首》乐谱序言(1952)以及《论著(第七册)》(2002)是阐述梅西安有限移位调式的重要文献,经过对它们进行历时性的解读,笔者发现:其一,梅西安在《主的诞生》乐谱序言中首次阐述了有限移位调式的观念,但当时并没有正式命名为有限移位调式。他在《技巧》中正式提出了有限移位调式的理论,将调式 1—7 的音高结构明确列示出来,但随着时间的推移,梅西安在《论著》第七册中仅保留了调式 2、3、4、6。其二,事实上从 1952 年的《敬神礼仪小曲三首》开始,梅西安已经在创作中开始侧重使用调式 2、3、4、6,梅西安在实际创作中越来越注重对这 4 种调式的使用,可能是出于它们更易获得个性化的音响。直到《论著》第七册才让我们从文字上找到了他仅保留了调式 2、3、4、6 的证据。

2002 年底得以出版的《论著》第七册中,第 1、5、7 有限移位调式没有再被提及,而且梅西安本人并未给出任何的解释与说明,因此笔者透过七种有限移位调式的结构以及相互之间的关系,进一步推测了调式 1、5、7 消失的原因:调式 1 因更具德彪西的特点而被梅西安限用,以第一移位形式为例(参考表 3.1),调式 5 对称地去掉调式 4 的 D 与^bA 两个音,调式 7 对称地在调式 4 的基础上添加了^bE 与 A 两个音,因此调式 5 可以说是调式 4 的“减音”形式,而调式 7 是调式 4 的“加音”形式,它们均缺乏独特性,可以解释为是调式 4 的变体形式。调式 2、3、4、6 才是梅西安更具个性化风格的调式形式。

每一种有限移位调式均与特定的色彩(多是复合色)相对应,梅西安在 1991 年为《技巧》中文版所作的新序中指明了调式 2、3 及其移位形式的色彩,在《论著》第七册中明确给出了调式 2、3、4、6 每一种移位形式的色彩。有限移位调式与和声有着密不可分的关系,由这些调式产生的和

声,是梅西安和声语汇的重要基础,例如在他的色彩和弦中,泛音共鸣和弦完全建立在调式 3 上,四度叠置和弦则完全建立在调式 5 上。

4. 和 声

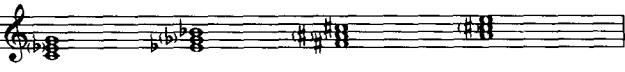
通过研究发现,在和声观念上,梅西安从未丢弃过“主、属、下属”的功能意义,但他却创造出不同于传统功能和声进行的音响效果,他运用独特的手法寻找既立足于传统,又突破传统的个性手法,或许用“旧瓶与新酒”来形容他的和声是恰当的。以调式 2 为例,它含有比大小调音阶更为丰富的传统和弦结构形式,如例 8-1 所示。

例 8-1

调式 2¹



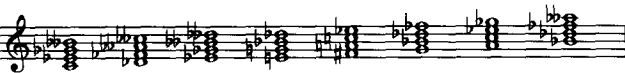
大(小)三和弦



属七(九)和弦



减七和弦



增六和弦



例 8-1 列示了调式 2¹ 所容纳的传统和弦形式,它可以同时含有大、小三和弦,属七、九和弦,减七和弦,增六和弦等不同的和弦结构,它拥有传统七声音阶需要通过变化音的使用才可获得的和弦样式,但是却缺乏传统功能和声中“V—I”的进行,只有当两种不同移位形式的调式 2 混合使用时,才可以出现 V—I 的进行。调式 2 本身即具有“功能性弱而色彩性强”的特点,有别于传统的功能和声,在乐音材料上满足了梅西安创新技法的需求。因此,虽然梅西安在和声前景中使用主、属、下属等和弦,但却打破了传统和声进行的规范,因为他使用的主、属、下属等传统和声是孤立分离的。在实际作品中(如例 4-5 的分析所示),梅西安常在重要的曲式位置上使用“主—属”和声,形成远

距离、隐伏性的功能逻辑,音乐进行中虽使用传统和声结构,但改变了传统和声功能进行的逻辑序列,展现出模糊或变幻不定的调性感,从而形成调性的游移。传统的乐音素材在梅西安的处理下变成了新颖而复杂的音响结构。

从和声材料上来看,梅西安的色彩和弦无疑居于核心地位,它可以与对称排列置换、鸟歌等多种作曲技法相搭配。笔者亦是通过历时性的研究发现,长久以来,关于多种“色彩和弦”的名称、结构等存在着一些误解,甚至梅西安本人的研究著述也随着时间的推移在这方面发生着变化。^{②④}以《技巧》出版的时间——1944年作为界限,此前的作品更多地使用了附加音和弦、属音上的和弦、泛音共鸣和弦以及四度叠置和弦,而此后的作品则更明显地应用第一、二紧缩共鸣和弦、旋转和弦、同低音上的移位转位和弦以及整体半音化和弦。其中,《技巧》中属音上的和弦在后来的《论著》中被称为同低音上的移位转位和弦。笔者进一步概括这些色彩和弦的相关信息,整理完成了《梅西安色彩和弦字典表》(见表3.2),它是我们分析梅西安作品的“必备工具”。梅西安在《论著》第七册中清楚地列示出第一、二紧缩共鸣和弦、旋转和弦、同低音上的移位转位和弦以及整体半音化和弦这五种色彩和弦的结构、特点、色彩,并将它们的12种移位形式制成和弦表,它们在梅西安的创作中居于核心地位。但由于第七册延至2002年才出版,因而推迟了人们对这些崭新和声技巧的认识与了解。

二、作品分析与风格演变

参考希尔、格里菲斯的研究分期,依据梅西安本人的观点,针对钢琴作品中所表现出来的阶段性变化,笔者将梅西安的钢琴创作分为四个时期:

1929~1935	创作初期	《前奏曲》(1929)
		《滑稽幻想曲》(1932)
		《为保罗·杜卡之墓的小品》(1935)

^{②④} Cheong Wai-Ling, "Messiaen's Chord Tables: Ordering the Disordered", *Tempo*, vol. 57, no. 226, October 2003, p. 2.

1943~1944	创作发展期	《轮回曲》(1943) ^{②⑤} 《对圣婴-耶稣的二十凝视》(1944)
1949~1950	创作转型期	《康特约达亚》(1949) 《调式化的音值与音强》(1949) 《节奏的纽姆音群》(1949) 《火之岛 I》(1950) 《火之岛 II》(1950)
1956~1985	创作整合期	《鸟类志》(1956~1958) 《园中之莺》(1970) 《鸟儿的小小素描》(1985)

首先,梅西安的钢琴音乐在他一生的创作经历中“从始”但没有“至终”,他第一首出版的即是钢琴作品(《前奏曲》),但在 1985 年完成最后一首钢琴作品之后,又继续创作了 7 首其他不同体裁形式的作品,^{②⑥}直至 1992 年逝世,因此从钢琴作品的角度概括其技法的发展与演进,并不能完全代表梅西安一生的创作情况,但钢琴作品浓缩了梅西安音乐创作的技术特点,因而它是重要的参照,可以反映出梅西安一生创作的特征。其次,梅西安音乐创作的四个时期划分并不均衡,且并非弥合无间,历时最短的转型期只有 2 年,而最长的整合期则长达 34 年,其跨越幅度之大容易让人产生置疑,但如果与梅西安的创作经历等复杂的背景因素结合起来是可以理解的,例如大型管弦乐作品的创作很大程度要受到受托因素的影响,再例如 1975~1983 年梅西安集中精力,花费了 8 年时间创作了他惟一的一部歌剧《阿西斯的圣法兰索瓦》,这期间没有再写其他任何作品。这些内在与外在的原因客观上造成了创作时期划分上的不均衡,但无论如何,四个时期的钢琴作品在创作技法上表现出的阶段性是明显的,也正因如此,四个时期的划分并没有全部衔接起来。本文以上述四个创作时期的划分作为研究的出发点,通过对作品的历时性分析,进而验证了四个时期划分的合理性。这也是历时性研究所得结论之一。

对梅西安钢琴独奏作品的历时性分析,以节奏、旋律、调式、和声四

^{②⑤} 《轮回曲》从音响特点上更接近于创作初期,在创作技巧上亦较为保守,但由于它在时间上与《对圣婴-耶稣的二十凝视》更为接近,因此本文将其划分至创作发展期。

^{②⑥} 包括由劳黑尔德完成的最后一部作品《四首协奏曲》(Concert à quatre)。

个方面作为研究重点,进而得出梅西安创作技法发展与演进方面的结论,这些结论与前述在技术系统发展与演进方面的总结相辅相成,以此得出对梅西安作曲技法更全面的认识。

梅西安的节奏系统是在创作中逐步发展并得以完善的,在不同的创作时期侧重使用不同的节奏技法。创作初期,更多表现出对传统的承接,并未建立起个性化的节奏风格。这时期,他受斯特拉文斯基等作曲家的影响,使用了节拍的变换以及不规则重音,并表现出从《前奏曲》中规整节拍的频繁多变,到《滑稽幻想曲》中混合节拍的使用,再到《为保罗·杜卡之墓的小品》中取消节拍的发展轨迹。在具体的节奏形态上,使用了节奏卡农、附加节奏等,但不可逆行节奏、印度节奏等手法尚未有意识加以运用。

以1935年创作的管风琴作品《主的诞生》为起点,梅西安在创作中开始大量注入印度节奏的因素。创作发展期中,梅西安技术上最突出的演进即是表现在节奏的应用方面。此时期除了角色节奏与对称排列置换手法尚无明确应用以外,其他的各种节奏技巧均获得大量的展示,在同属于此创作阶段的《图朗加里拉交响曲》(1946~1948)中,更是淋漓尽致地运用了各种节奏技法。另外,《技巧》的出版也处于这一发展阶段,因此,梅西安在《技巧》中对节奏的总结与概括,恰好是他这一时期钢琴创作中的节奏特点。

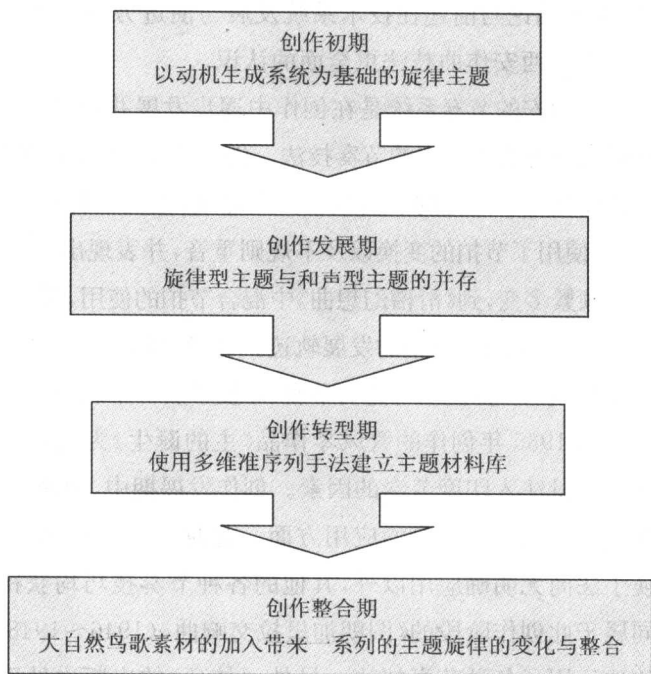
1949年,梅西安在短时间内开始多维准序列技法的探索与试验。《康特约达亚》中使用了30余种印度节奏,但如前文所述,梅西安第一部有意识运用印度节奏象征意义的作品是1963年创作的《天堂的色彩》,^④因而此前作品中的印度节奏,多忽略素材本身的象征意义,而更关注节奏生成手法。梅西安在《调式化的音值与音强》中将节奏形态“序列化”,每一种节奏(音值)对应于特定的音高、音强与音效,在《火之岛II》中则试验了节奏上的对称排列置换手法。

在创作整合期,梅西安的钢琴创作完全包容在鸟歌题材的作品中,他一方面开始运用鸟歌的节奏,另一方面也没有放弃先前创造的任何一种节奏技法,而是更好地将它们进行整合,从而完善了他的节奏系统。

笔者通过对梅西安各时期钢琴独奏作品所作的历时性分析研究,发现在旋律创作方面有以下发展变化的脉络可寻(见图8.2)。

^④ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London: Melbourne and Toronto, 1975, p. 44.

图 8.2 梅西安旋律应用的发展脉络



笔者将梅西安的旋律技法概括为“梅西安动机生成系统”(参考图 2.5),该系统渗透在梅西安各个时期的创作中,以旋律、和声等多种形态表现出来,在纵向、横向甚至是远距离对音乐作品产生“网络”般的控制作用。3—5(016)以及 4—9(0167)这两个构成子母集关系的集合,是动机生成系统的核心组成部分,它们在梅西安的音乐创作中占据重要位置。

以动机生成系统为基础组成的旋律主题,是梅西安创作初期旋律方面的主要特点。创作发展期中,既有星星与十字架主题、喜乐主题等的单层线性化旋律型主题,又有上帝主题、和弦主题、神秘的爱主题等多层面状化的和声型主题,而动机网络渗透其中。创作转型期,梅西安使用多维准序列手法建立“主题材料库”,使音高、音值、音强和音效具有同等重要的地位,每一个绝对音高均与特定的音值、音强、音效相搭配,从而形成了一种多维的旋律思维“模式”,同时它并不像十二音音乐那样有着固定的“序列”形式,而是按照“准序列”的形式来组织音乐材料。创作整合期,梅西安在旋律中大量融入鸟歌素材。鸟歌的使用早在《耶稣升天》、《主的诞生》业已萌芽,而《百鸟苏醒》(1953)标志着大量运用鸟歌素材的开始,整合期中的三首钢琴作品均为法国鸟的描写,并呈现出单旋

律式、和音—和声式以及对位式等不同的鸟歌旋律形态。

从整体的旋律风格来看,创作初期与发展期的旋律性较强,转型期时旋律的线性感大大降低,带有更多的“试验性”,从而失去传统意义上的旋律美感,而到整合期,梅西安出于模仿鸟歌的需要,增加了音乐的跳动感,但由于鸟歌源于大自然,源于我们已经习惯的“歌声”,因此音乐中的跳动感并没有再次降低“可听性”。

有限移位调式是梅西安标志性的创作技法,这种完全按照特定的音程型建立的人工调式,为他的音乐带来了奇特的色彩。尽管有限移位调式在梅西安之前已有人运用,但他是第一位将它们加以系统化使用的作曲家。

笔者认为,在创作初期,有限移位调式的运用是梅西安最主要的创新技巧。梅西安在有限移位调式的应用方面,具有封闭性的调式内音、平行进行模式、功能框架内的调性游移、旋律性与和声性结合带来的纵横交织等特点,并且不同移位之间的相互转换、不同调式之间的相互转调,使它成为极具灵活性、实用性与色彩性的调式。梅西安从第一首出版作品《前奏曲》开始运用有限移位调式,一生都没有放弃应用这种技法,并不断与新的创作技法相互结合。1952年起,开始更多地集中于对调式2、3、4、6的使用,而逐步放弃对调式1、5、7的应用。

梅西安自创的色彩和弦成就了他独特的和声风格。对不同色彩和弦的使用,形成了不同创作时期相异的音响特点。以1944年为限,后期所使用的诸如整体半音化等色彩和弦,较前期的附加音和弦、四度叠置和弦等,在音响上更为复杂与抽象。色彩和弦可以与诸多作曲技法相搭配,例如在《鸟儿的小小素描》中将紧缩共鸣和弦、整体半音化和弦与鸟歌相结合,在《时间的色彩》中将色彩和弦与对称排列置换手法结合使用,增加了音乐的色彩感。创作转型期,梅西安从预制好的“主题材料库”中抽取主题材料,与此相似,他在整合期是从事先预制好的和弦表中抽取材料进行创作。不管他的和声手法如何变化,每一时期的作品中都有“中心音”的存在。

笔者在分析梅西安的作品时,发现他常并置使用对比性的素材,有的保持不变,有的则不断变化,这即是本文所指梅西安“变量与不变量并置”的作曲技法。不变量是作品中重复的元素,而变量反过来极力避免重复,在“对比与统一”中构成整体。通过历时性的作品分析,发现“变量与不变量并置”是梅西安作品中常用的技法之一,梅西安本人并未明确

指出,但它与“角色节奏”在思维观念上有异曲同工之处。

综观梅西安创作技法的发展,“组合”与“整合”是演进中的重要特点。所谓“组合”,是指梅西安在创作中常用并置手法与预制手法。梅西安在作品中大量使用变量与不变量的并置,同时,梅西安从创作转型期开始将主题材料“预制”(包括音高、音值、音强、音效),色彩和弦表也是提前“预制”好的和声材料,对称排列置换亦是代表节奏或音高的“数字”提前编排“预制”好,这足以说明“预制”是梅西安喜爱的创作方式。所谓“整合”是指梅西安的创作技法在一生的发展过程中,从未放弃过任何一种技法,而是不断地添加新的创新技术,丰富与完善其创作技术体系,将各种技法进行整合。梅西安在创作技法领域中持之以恒的探索与开拓,为后继者们提供了重要的经验与启示,他的音乐作品更成为极其宝贵的财富。

第二节 创作评价与研究展望

一、创作评价

作为一位法国作曲家,梅西安创作中的一个重要基础,无疑是法国音乐文化的优秀传统。梅西安直接继承了法国的音乐传统,他曾明确谈到受柏辽兹、德彪西等法国作曲家的影响,当然还包括曾入籍法国的斯特拉文斯基。^{②⑧}在创作初期,梅西安以法国传统为基础,并以此为出发点创造出众多新颖的技巧,梅西安用自己的创作与创新,“发展大于继承”,书写了法国音乐发展的新篇章。

自 20 世纪 40 年代以来,梅西安创作的每首作品几乎都受到音乐界的关注,在音乐发展史上梅西安集高度的排斥与高度的肯定于一身,是富有争议的一位作曲家。他的创作主要涉及宗教、爱情、大自然三个题材领域。^{②⑨}

②⑧ 斯特拉文斯基,1882 年生于俄国,1914 年旅居瑞士,1920 年定居法国,1934 年入籍法国,1939 年定居美国加利福尼亚州,1945 年入籍美国,1971 年逝世于纽约。

②⑨ Claude Samuel, *Musique et couleur: nouveaux entretiens*, Paris: Belfond, 1986, translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland: Amadeus Press, 2nd ed., 1994, p. 30.

梅西安自始至终信奉天主教信仰,他的许多作品都是为了宣扬天主教的神学真理,一生都持续着以宗教为题材的创作。自1931年起,他就在巴黎圣三一教堂任管风琴师,55年从未间断过,并创作了大量宗教性的管风琴作品。梅西安出版的第一首作品(《天国的宴飨》)以及最后一首(《照耀彼世》)^⑩均是宗教题材的作品。钢琴作品中宗教题材则主要集中于发展期。

梅西安借用“特里斯坦与伊索尔德”的神话来表达他对人类“爱”的理解,《阿拉维》、《图朗加利拉交响曲》、《五首叠歌》是以爱情为题材的“三部曲”。在钢琴独奏作品中,没有涉及到这类题材,但在材料上“图朗加里拉动机”作为爱的象征,出现在转型期的《康特约达亚》等作品中。

梅西安热爱大自然,作品中不乏对山川、河流、晨曦与落日等景象的描写,对鸟歌更是倾注了他的创作热情。他专门记写、研究鸟儿们的歌声,在鸟歌的旋律、节奏与对位中寻找创作的灵感。“记谱、转化和阐释”是他处理鸟歌的基本手法。^⑪尽管在梅西安应用鸟歌的真实性方面引发过诸多争议,但他确实是在音乐语言范围内,通过音高、节奏等元素,认真地追求最接近现实的音响。从最早片断性地使用鸟歌,到整合期的钢琴作品全部集中于对法国鸟儿的“偏爱”,甚至将鸟歌与色彩和弦、有限移位调式等创作初期以来的多种创新技法相结合,运用变量与不变量的并置达到“对比与统一”的巧妙结合,让我们经历了他应用鸟歌技法的逐渐成熟。

综观梅西安钢琴作品选用的题材,笔者认为塞缪尔所提出的宗教、爱情、大自然三个题材领域并不完全适用。首先,爱情题材并没有直接表现于钢琴作品之中;^⑫其次,《四首节奏练习曲》与上述三个题材范围无关,这被塞缪尔所忽略。

从创作技法的角度,梅西安钢琴独奏作品呈现出明显的阶段性,并可划分为四个时期:初期、发展期、转型期与整合期,通过笔者所作的历时性作品分析,发现这四个时期在技术的发展与演进方面有不同的侧重点。

^⑩ 这是全部由他自己完成的最后一首作品。

^⑪ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (2 vols.), vol. 1 translated by John Satterfield as *The Technique of My Musical Language*, p. 34.

^⑫ 如前所述,梅西安的钢琴作品大多题献给他的妻子劳黑尔德,这从更广义的角度显示出作品与爱情的关联。

初期——有限移位调式

发展期——节奏创新

转型期——多维准序列手法

整合期——以鸟歌为基础的技术整合

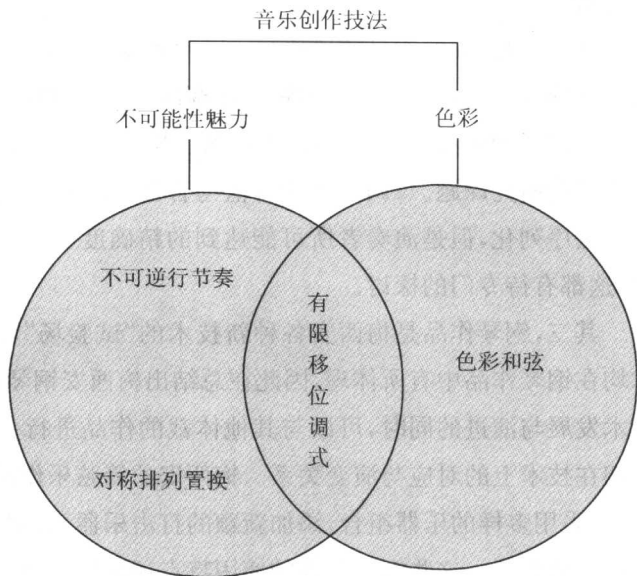
创作初期,主要的技术创新表现在有限移位调式的使用上,其应用已相对完善与成熟;创作发展期,除角色节奏与对称排列置换手法以外,其他大量节奏上的创新技法均已获得应用,从而初步确立了他独特的节奏风格;创作转型期,应用多维准序列技法开拓了新的创作发展方向;创作整合期,大量应用鸟歌素材,带来了与之相应的旋律、节奏风格上的新突破,但并未丢弃任何一种已有的技术,从而实现了以鸟歌为基础的技术整合。

当然,这种阶段性主要表现在钢琴独奏作品中,它并不完全适用于其他体裁的作品。例如,创作转型期中使用的多维准序列创作技法只表现在钢琴独奏作品中,再例如素歌在钢琴独奏作品中应用较少,因此单看钢琴音乐,很难无一遗漏地全面概括其技法的发展。然而钢琴独奏作品中所表现出的阶段性特点,仍是把握梅西安创作发展过程的重要参照。

梅西安从创作初期开始孜孜不倦地探寻新颖的技术手法,他始终处于不断的发展与完善之中,从未在某一创作高度上驻足,在不断发展演进过程中,使“技术”成为有组织的“系统”。梅西安珍视人类共有的文化传统,无论是西方还是东方,他都认真地加以研究,从中汲取创作的灵感。他运用独创的方法重新组织已有的音乐语汇,成就了新颖的音响。

本文的分析常提到“变量与不变量的并置”,并置毋疑是梅西安重要的组合手法,在他的创作观念中还表现了多方位的“并置”。梅西安的创作中兼有对神性与人性的爱的描绘,也有将有限移位调式等人工技法与大自然的鸟歌等素材相互融合。概括起来,梅西安将神性与人性、人工与自然、自由与严格、理性与随机、对称与非对称等多种不同的理念融合在一起,实现了他对“不可能性魅力”的追求。综观梅西安的创作技法,我认为“不可能性魅力”与“色彩”是其核心所在(见图 8.3)。

图 8.3 梅西安创作技法的核心



在《技巧》、《论著》以及钢琴独奏作品中,有限移位调式、不可逆行节奏以及对称排列置换是梅西安不可能性魅力的三种重要表现形式,同时,梅西安明确地指出了有限移位调式以及各种自创的色彩和弦的色彩,它们是梅西安创作技法的核心。笔者认为,该技法核心依托于梅西安“对称”的创作理念。“对称”渗透在梅西安的几乎每一种音乐元素中,本文已指出了有限移位调式的对称性、色彩和弦中的倒影对称关系以及在曲式结构方面的对称性,不可逆行节奏亦是由对称所带来的,对称排列置换亦是由对称来完成的,因此说对称成就了梅西安的创作技法也不为过。围绕着“创作技法的核心”,梅西安不断与其他诸如鸟歌、素歌、印度音乐等素材相结合,共同构建了多彩、神秘、新颖的音乐世界。

二、研究展望

本文针对梅西安的创新技术,立足于钢琴独奏作品的研究,找寻他作曲技法的特点及发展轨迹。在得出实质性结论的同时,按照笔者目前的认识,有关梅西安的音乐创作尚有六个方面的问题有待今后进一步研究。

其一,梅西安是一位虔诚的天主教徒,他创作了大量的宗教题材作品,但由于宗教久远的发展历史、复杂的教义以及文化的差异,笔者对宗

教性题材的作品所阐发的深刻意义未能触及,而是仅从音乐技术本身做出分析。

其二,梅西安的钢琴独奏作品,如《对圣婴-耶稣的二十凝视》等以其高难度的演奏技巧被列为国际钢琴比赛的曲目。^{②③}他的钢琴音乐可以说大大挖掘了钢琴演奏的潜力,演奏技法上所呈现出的变化是一个具有实际意义的研究课题。《调式化的音值与音强》中虽然已精确地把力度及演奏法序列化,但是演奏者所可能达到的精确度,对作品有着重要的影响,这都有待专门的探讨。

其三,钢琴作品是梅西安各种新技术的“试验场”,他主要的创新技术均在钢琴作品中有所体现,因此在总结出梅西安钢琴独奏作品中创作技术发展与演进的同时,可以与其他体裁的作品进行关联,进一步梳理它们在技术上的对应与演变关系。梅西安的管弦乐作品,着重新的配器色彩,采用多样的乐器组合,添加新颖的打击乐器,而钢琴在其中亦扮演着重要的角色。这些钢琴声部的使用特点还需加以分析与研究。

其四,梅西安最后一部钢琴作品《鸟儿的小小素描》完成于1985年,而梅西安一直到1992年逝世前没有再写钢琴独奏作品,故此这期间创作的发展变化特点也有待进一步探讨。

其五,梅西安在《论著》的第七册,针对4种有限移位调式的19种移位形式以及5种色彩和弦的60种移位形式,指出了它们相应的色彩。如此庞大的色彩体系,其中是否有某种色彩规律支配着?由于梅西安打破了传统和声的“功能逻辑”,我们可大胆设想一下,他是不是以他的联觉所感受到的色彩,建立起“色彩逻辑”来安排他的和弦、调式以及作品的结构呢?

其六,梅西安是音乐史上第一位以多民族、多区域的不同鸟儿作为音乐创作素材的作曲家,为了真实地再现这些鸟儿们的歌唱,梅西安创作了大量旋律、节奏以及和弦,并认真研究了鸟儿们的歌声、习性、迁徙等特点,他对这些鸟歌的应用特点还有待进一步发掘。

20世纪优秀的音乐作品大都具有十分强烈的创作个性,它们在美学观点、思维方式、技法形成以及风格流派等诸多方面存在着与以往不

②③ 例如在2003年11月2~9日于法国巴黎举办了第二届梅西安钢琴作品的专项比赛。
<http://www.civp.com/anglais/messiaengb/amessiaengb.html>

同的表现方式和形成逻辑。音乐发展史上的 20 世纪,是一个充满创新与探索的世纪,各种各样的创作技法不断涌现,作曲家们用自己的方式改变着音乐的内涵与外延。梅西安用他的音乐创作、理论总结以及教学工作,为 20 世纪的音乐发展做出了至为重要的贡献。他不属于任何音乐派别,以独特的创作技巧成就了自己的音乐风格。他所使用的音乐语汇基于现存的音乐语言,但用崭新的方法重新组织并加以变化。他对音响的色彩有着独特的感悟力,在大自然中找寻新的创作素材,传统文化与异域文化对他同样有着极大的吸引力,他喜欢预制所需要的素材,然后按照自己特有的方式进行“组装”。技巧本身固然重要,但更重要的是这些技巧所带来的启发,他虽然没有直接的追随者,但他的魅力却影响着当代的作曲家,从这个意义上讲,梅西安具有一种方向性的力量。他既立足于传统,又突破传统,以既有的音乐素材与新颖的创作技法相融合,在向 20 世纪现代音乐语言的发展转型过程中,成为一个承前启后的重要“链接点”。

附录

梅西安出版音乐作品编年目录^⑭

一、本编目是以尼格·西默宛(Nigel Simeone)于1998年出版的《梅西安作品文献目录》(*A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*, Tutzing: Schneider, 1998)一书为依据。作品编号中的“I/1”,与西默宛的表示方法相同,“I”表示已出版的作品,数字“1”表示作品编号;“II”表示未出版的作品。本编目仅收录梅氏已出版的作品(即代号I)。

二、本编目除收录其“音乐作品”外,梅氏的另外五部理论著作《现代视唱20课》(*Vingt leçons de solfège modernes*, 1933, 编号 I/13);《和声20课》(*Vingt leçons d'harmonie*, 1939, 编号 I/21);《我的音乐语言技巧》(编号 I/23);《和声学》(*Leçon d'Harmonie*, 1953, 编号 I/39)《节奏、色彩和鸟类学的论著》(编号 I/59)未收录其中,录此以作参考。

三、本编目的中文译名,部分参考了《牛津简明音乐词典》(人民音乐出版社1991年11月第1版)中“Messiaen”词条,以及《奥利维亚·梅湘——早年生平及其音乐与人格特质》(连宪升编撰,台北:中国音乐书房1992年3月第1版)中的译名。

^⑭ 本编目是以尼格·西默宛(Nigel Simeone)于1998年出版的《梅西安作品文献目录》(*A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*, Tutzing: Schneider, 1998)一书为依据。作品编号中的“I/1”,与西默宛的表示方法相同,“I”表示已出版的作品,数字“1”表示作品编号;“II”表示未出版的作品。

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
I/1	Le Banquet céleste	《天国的宴飨》	管风琴	1928	1934-10-17	1935-05-28 巴黎
I/2	Préludes I <i>La colombe</i> II <i>Chant d'extase dans un paysage triste</i> III <i>Le nombre léger</i> IV <i>Instants défunts</i> V <i>Les sons impalpables du rêve</i> VI <i>Cloches d'angoisse et larmes d'adieu</i> VII <i>Plainte calme</i> VIII <i>Un reflet dans le vent</i>	《前奏曲》 1. 白鸽 2. 忧愁景物中的狂欢之歌 3. 轻盈的数字 4. 消逝的瞬间 5. 不可触及的梦中之声 6. 焦虑的钟声与别离之泪 7. 平静的诉怨 8. 风中映像	钢琴	1929	1930-06	1930-01-28 个人首演 1930-03-01 公开首演
I/3	Diptyque	《二部曲》	管风琴	1930	1930-05	1930-12-28 巴黎
I/4	Trio Mélodies I <i>Pourquoi?</i> II <i>Le Sourire</i> III <i>La Fiancée perdue</i>	《三首旋律》 1. 为什么? 2. 微笑 3. 迷失的未婚妻	女高音与钢琴	1930	1930-10	1931-02-14 巴黎
I/5a	Les Offrandes oubliées (orchestre)	《被遗忘的祭献》	管弦乐队	1930	1931-11	1931-02-19 巴黎
I/5b	Les Offrandes oubliées (reduction pour piano)	《被遗忘的祭献》	钢琴	1930	1931-02	?
I/6	La Mort du Nombre	《数字之死》	女高音、男高音、小提琴与钢琴	1930	1931-05	1931-03-25 巴黎
I/7	Le Tombeau resplendissant	《闪耀的坟墓》	管弦乐队	1931	1997-04	1933-02-12 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
I/8	Apparition de l'Église éternelle	《永恒教堂的显现》	管风琴	1932	1934-05-01	1932(?)
I/9	Hymne au Saint-Sacrement	《圣体赞美诗》	管弦乐队	1932	1947	1933-03-23 巴黎
I/10	Thème et variations	《主题与变奏》	小提琴与钢琴	1932	1934-06-07	1932-11-22 巴黎
I/11	Fantaisie burlesque	《滑稽幻想曲》	钢琴	1932	1932-07	1933-02-08 巴黎
I/12a	L'Ascension (orchestre) I <i>Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père</i> II <i>Alléluias sereins d'une âme qui desire le ciel</i> III <i>Alléluias sur la trompette, Alléluias sur la cymbale</i> IV <i>Prière du Christ montant vers son Père</i>	《耶稣升天》 1. 庄严的耶稣基督向天父祈求他的荣耀。 2. 祈望天国的灵魂的宁静颂赞曲。 3. 在基督的荣耀之前,一颗灵魂之喜悦的传送。 4. 升向天父的耶稣基督的祈祷。	管弦乐队	1932-05 开始, 1932-07 完成	1948-06	1935-02-09 巴黎
I/12b	L'Ascension (orgue) I <i>Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père</i> II <i>Alléluias sereins d'une âme qui desire le ciel</i> III <i>Alléluias sur la trompette, Alléluias sur la cymbale</i> IV <i>Prière du Christ montant vers son Père</i>	《耶稣升天》 1. 庄严的耶稣基督向天父祈求他的荣耀。 2. 祈望天国的灵魂的宁静颂赞曲。 3. 在基督的荣耀之前,一颗灵魂之喜悦的传送。 4. 升向天父的耶稣基督的祈祷。	管风琴	1933(第 1、4首) 1934(第 2、3首)	1934-11-08	1935-05-28 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
I/14	La Nativité du Seigneur Neuf Méditations pour orgue I <i>La Vierge et l'Enfant</i> II <i>Les Bergers</i> III <i>Desseins éternels</i> IV <i>Le Verbe</i> V <i>Les Enfants de Dieu</i> VI <i>Les Anges</i> VII <i>Jésus accepte la souffrance</i> VIII <i>Les Mages</i> IX <i>Dieu parmi nous</i>	《主的诞生》 九首沉思 1. 圣母与圣婴 2. 牧人们 3. 永恒的意图 4. 圣言 5. 上帝的子女们 6. 天使们 7. 耶稣承受苦难 8. 三贤人 9. 上帝在我们之间	管风琴	1935	1936-03-28	1936-02-27 巴黎
I/15	Vocalise-étude	《练声曲》	女高音与钢琴	1935	1935-03-07	? 1935 年巴黎
I/16	Pièce (pour le Tombeau de Paul Dukas)	《为保罗·杜卡之墓的小品》	钢琴	1935 夏	1936-05	1936-04-25 巴黎
I/17a	Poèmes pour Mi (Chant et piano) I <i>Action de grâces</i> II <i>Paysage</i> III <i>La maison</i> IV <i>Épouvante</i> V <i>L'Épouse</i> VI <i>Ta voix</i> VII <i>Les deux guerriers</i> VIII <i>Le collier</i> IX <i>Prière exaucée</i>	《献给咪的诗》 1. 感恩 2. 风景 3. 家宅 4. 惊恐 5. 妻子 6. 你的声音 7. 两战士 8. 项链 9. 被应允的祈祷	歌曲与钢琴	1936 夏	1937-03	1937-04-28 巴黎
I/17b	Poèmes pour Mi (Grand soprano dramatique et orchestre) I <i>Action de grâces</i>	《献给咪的诗》 1. 感恩	女高音与乐队	1937	1939-02	1937-06-04 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
	II <i>Paysage</i> III <i>La maison</i> IV <i>Épouvante</i> V <i>L'Épouse</i> VI <i>Ta voix</i> VII <i>Les deux guerriers</i> VIII <i>Le collier</i> IX <i>Prière exaucée</i>	2. 风景 3. 家宅 4. 惊恐 5. 妻子 6. 你的声音 7. 两战士 8. 项链 9. 被应允的祈祷				
I/18	O sacrum convivium!	《啊! 献祭的宴飨!》	混声 合唱	1937	1937-06	? 1937
I/19	Chants de Terre et de Ciel I <i>Bail avec Mi (pour ma Femme)</i> II <i>Antienne du silence (pour le jour des Anges gardiens)</i> III <i>Danse du Bébé-Pilule (pour mon petit Pascal)</i> IV <i>Arc-en-ciel d'innocence (pour mon petit Pascal)</i> V <i>Minuit pile et face (pour la Mort)</i> VI <i>Résurrection (pour le jour de Pâques)</i>	《天地之歌》 1. 与咪的誓约(致吾妻)。 2. 寂静的轮唱赞美诗(为守护的天使们的日子)。 3. 帕露宝宝之舞(给我的小巴斯卡)。 4. 纯洁的彩虹(给我的小巴斯卡)。 5. 午夜的情形(为死亡)。 6. 复活(为复活节)。	女高 音与 钢琴	1938 夏	1939-04	1939-01-23 巴黎
I/20	Les Corps glorieux Sept Visions brèves de la Vie des Ressuscités pour orgue	《荣耀圣礼》 复活生命的七个短暂观想。	管风 琴	1939 夏	1942-06-04	1943-11-15 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
	I <i>Subtilité des Corps glorieux</i> II <i>Les Eaux de la Grâce</i> III <i>L'Ange aux par- fums</i> IV <i>Combat de la mort et de la vie</i> V <i>Force et Agilité des Corps glo- rieux</i> VI <i>Joie et Clarté des Corps glorieux</i> VII <i>Le Mystère de la Sainte Trinité</i>	1. 荣耀圣礼的精 妙灵敏 2. 圣宠之水 3. 馨香中的天使 4. 死亡与生命的 搏斗 5. 荣耀圣礼的勇 毅与灵活 6. 荣耀圣礼的喜 悦与清澈 7. 圣三位一体的 奥秘	管风 琴	1939 夏	1942-06-04	1943-11-15 巴黎
I/22	Quatuor pour la fin du Temps I <i>Liturgie de crystal</i> II <i>Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps</i> III <i>Abime des oiseaux</i> IV <i>Intermède</i> V <i>Louange à l'Éternité de Jésus</i> VI <i>Danse de la fureur, pour les sept trompettes</i> VII <i>Fouillis d'arcs- en-ciel, pour l'Ange qui an- nonce la fin du Temps</i> VIII <i>Louange à l'Immo- rtalité de Jésus</i>	《为时间终结的四 重奏》 1. 如水晶般的仪式。 2. 无言歌, 为宣 告时间终结的 天使。 3. 群鸟之渊 4. 间奏曲 5. 赞颂耶稣基督 的永恒。 6. 激烈的舞蹈, 为七只号角。 7. 纷飞的彩虹, 为宣告时间终 结的天使。 8. 赞颂耶稣基督 的永生。	小提 琴、单 簧管、 大提 琴与 钢琴	1941-01	1942-05	1941-01-15 波兰 1942-06-26 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
I/24	Rondeau	《回旋曲》	钢琴	1943	1943-05-12	1943 巴黎
I/25	Visions de l'Amen I <i>Amen de la Création</i> II <i>Amen des étoiles, de la planète à l'anneau</i> III <i>Amen de l'Agonie de Jésus</i> IV <i>Amen du Désir</i> V <i>Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux</i> VI <i>Amen du Juge- ment</i> VII <i>Amen de la Con- sommation</i>	《阿门的显像》 1. 创造的阿门。 2. 群星, 环云之 行星的阿门。 3. 耶稣临终的阿 门。 4. 祈望的阿门。 5. 天使, 圣徒, 群 鸟之歌的阿 门。 6. 审判的阿门。 7. 完结的阿门。	双钢 琴	1943	1950-03	1943-05-10 巴黎
I/26	Trios petites Liturgies de la Présence Divine I <i>Antienne de la Con- versation intérieure (Dieu Présent en nous...)</i> II <i>Séquence du Ver- be, Cantique Divin (Dieu Présent en lui-même...)</i> III <i>Psalmodie de l'Ubiquité par amour (Dieu Présent en toutes choses...)</i>	《敬神礼仪小曲三 首》 1. 内心交谈的赞 美歌(神的灵在我 们之中……)。 2. 圣言的续抒 咏, 神圣的感恩赞 美歌(神的灵在祂 自身之中……)。 3. 因爱而分身遍 在的唱诗曲(神的 灵在所有的事物 里……)。	36 位 女声 齐唱 与管 弦乐 队	1943-11 - 15 开 始, 1944 - 03-15 完成	1952-02	1945-04-21 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间与地点
I/27	Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus	《对圣婴-耶稣的二十凝视》	钢琴	1944-03-23 开始, 1944-09-08 完成	1947-06	1945-03-26 巴黎
	I <i>Regard du Père</i>	1. 天父的凝视。				
	II <i>Regard de l'étoile</i>	2. 星星的凝视。				
	III <i>L'échange</i>	3. 神与人的转换。				
	IV <i>Regard de la Vierge</i>	4. 童贞玛利亚的凝视。				
	V <i>Regard du Fils sur le Fils</i>	5. 圣子凝视圣婴。				
	VI <i>Par Lui tout a été fait</i>	6. 因祂降临, 一切得以生成。				
	VII <i>Regard de la Croix</i>	7. 十字架的凝视。				
	VIII <i>Regard des hauteurs</i>	8. 自高处的凝视。				
	IX <i>Regard du Temps</i>	9. 时间的凝视。				
	X <i>Regard de l'Esprit de joie</i>	10. 喜悦的圣灵的凝视。				
	XI <i>Première communion de la Vierge</i>	11. 童贞玛利亚的初领圣体。				
	XII <i>La parole toute puissante</i>	12. 全能的话语。				
	XIII <i>Noël</i>	13. 圣诞节				
	XIV <i>Regard des Anges</i>	14. 天使的凝视。				
	XV <i>Le baiser de l'Enfant-Jésus</i>	15. 圣婴耶稣之吻。				
	XVI <i>Regard des prophètes, des bergers et des Mages</i>	16. 先知, 牧人和贤人们的凝视。				
	XVII <i>Regard du silence</i>	17. 寂静的凝视。				
	XVIII <i>Regard de l'Onction terrible</i>	18. 可敬畏的涂圣体油的凝视。				
	XIX <i>Je dors, mais mon Cœur veille</i>	19. 我沉睡, 但我心清醒。				
	XX <i>Regard de l'église d'amour</i>	20. 爱之教堂的凝视。				

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
I/28	Harawi I <i>La ville qui dor- mait, toi</i> II <i>Bonjour toi, colo- mbe verte</i> III <i>Montagnes</i> IV <i>Doundou tchil</i> V <i>L'amour de Pir- outcha</i> VI <i>Répétition planétaire</i> VII <i>Adieu</i> VIII <i>Syllabes</i> IX <i>L'escalier redit, gestes du soleil</i> X <i>Amour oiseau d'étoile</i> XI <i>Katchikatchi les étoiles</i> XII <i>Dans le noir</i>	《阿拉威》 1. 沉睡的城市, 你 2. 你早,绿鸽 3. 群山 4. 叮当之声 5. 辟侯查之爱 6. 行星的反复绕行 7. 告别 8. 音节群 9. 楼梯的冗言, 太阳之姿。 10. 爱,星鸟 11. 像蝗虫般的 群星 12. 在黑暗中	女高 音与 钢琴	1945-06 -15 开 始,1945 -09-15 完成	1949-02	1946-06-24 马孔 1946-06-27 布鲁塞尔
I/29	Turangalila-Symphonie I <i>Introduction</i> II <i>Chant d'amour 1</i> III <i>Turangalila 1</i> IV <i>Chant d'amour 2</i> V <i>Joie du sang des étoiles</i>	《图朗加里拉交响 曲》 1. 导奏 2. 爱之歌 I 3. 图朗加里拉 I 4. 爱之歌 II 5. 群星之血的喜 悦	管弦 乐队	1946-07 -17 开 始;1948 -11-29 完成	1953-03	1949-12-01 波士顿 1949-12-01 纽约 1950-07-25 艾克——普罗 旺斯

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
	VI <i>Jardin du sommeil d'amour</i> VII <i>Turangalila 2</i> VIII <i>Développement de l'amour</i> IX <i>Turangalila 3</i> X <i>Final</i>	6. 爱之沉睡的 庭院 7. 图朗加里拉 II 8. 爱的增进 9. 图朗加里拉 III 10. 终曲				
I/30	Cantéyodjayâ	《康特约达亚》	钢琴	1948-07-15 开始, 1948-08-15 完成	1953-08-04	1954-02-23 巴黎
I/31	Cinq Rechants	《五首叠歌》	12 名 歌手 (3 女 高, 3 女低, 3 男 高, 3 男低, 无伴 奏)	1948-12	1949-12-19	1949 巴黎 1950 波尔多
I/32	Mode de valeurs et d'intensités	《调式化的音值与音强》	钢琴	1949	1950-11	1950 突尼斯 1951-06-07 图卢兹
I/33	Neumes rythmiques	《节奏的纽姆音群》	钢琴	1949	1950-11	1950 突尼斯 1951-06-07 图卢兹
I/34	Île de feu 1	《火之岛 I》	钢琴	1950	1950-11	1950 突尼斯 1951-06-07 图卢兹
I/35	Île de feu 2	《火之岛 II》	钢琴	1950	1950-11	1950 突尼斯 1951-06-07 图卢兹

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间与地点
I/36	Messe de la Pentecôte I <i>Entrée (Les langues de feu)</i> II <i>Offertoire (Les choses visibles et invisibles)</i> III <i>Consécration (Le don de Sagesse)</i> IV <i>Communion (Les oiseaux et les sources)</i> V <i>Sortie (Le vent de l'Esprit)</i>	《圣灵降临节弥撒》 1. 进堂曲(火的语言) 2. 奉献曲(可视与不可视的事物) 3. 祝圣曲(明智的奉献) 4. 领主曲(众鸟与泉源) 5. 离堂曲(圣灵的风)	管风琴	1949 夏开始, 1950 完成	1951-12-05	1951 巴黎
I/37	Le Merle noir	《乌鸦》	长笛与钢琴	1951	1952-05-13	1951 巴黎
I/38	Livre d'orgue I <i>Reprises par inter-version</i> II <i>Pièce en trio (Pour le Dimanche de la Sainte Trinité)</i> III <i>Les Mains de l'abîme (Pour les Temps de Pénitence)</i> IV <i>Chants d'oiseaux (Pour le Temps Pascal)</i> V <i>Pièce en trio (Pour le Dimanche de la Sainte Trinité)</i>	《管风琴曲集》 1. 以换位而复现 2. 三重曲(为圣三堂的礼拜日) 3. 来自深渊的手(为告解的时刻) 4. 鸟儿的歌声(为巴斯卡的时刻) 5. 三重曲(为圣三堂的礼拜日)	管风琴	1951	1953-03-24	1952-04-23 斯图加特 1955-03-21 特立尼达

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
	VI <i>Les Yeux dans les roues (Pour le Dimanche de la Pentecôte)</i> VII <i>Soixante-Quatre durées</i>	6. 轮中的眼睛 (为圣灵降临 节的礼拜日) 7. 延时六十四				
I/40	Réveil des oiseaux	《百鸟苏醒》	钢琴 与乐 队	1953	1955-03	1953-10-11 多瑙申艮 1953-12-18 巴黎
I/41	Oiseaux exotiques	《异国鸟》	钢琴 与乐 队	1955-10-05 开 始, 1956-01-23 完成	1960-12-13	1956-03-10 巴黎
I/42	Catalogue d'oiseaux I <i>Le Chocard des Alpes</i> II <i>Le Lorient</i> III <i>Le Merle bleu</i> IV <i>Le Traquet stapa- zin</i> V <i>La Chouette hu- lotte</i> VI <i>L'Alouette lulu</i> VII <i>La Rousserolle effarvate</i> VIII <i>L'Allouette ca- landrelle</i> IX <i>La Bouscarle</i> X <i>Le Merle de roche</i> XI <i>La Buse variable</i> XII <i>Le Traquet rieur</i> XIII <i>Le Coulis cendré</i>	《鸟类志》 1. 阿尔卑斯山 红啄山鸦 2. 黄鹂鸟 3. 蓝色鸫鸟 4. 黑耳朵麦翁 5. 令人愉悦的 灰林鸮 6. 森林云雀 7. 苇莺 8. 短趾云雀 9. 布斯卡尔莺 10. 岩鸫 11. 多变的鸫鹟 12. 黑色麦翁 13. 麻鹟	钢琴	1956-10 开始, 1958-09-01 完 成	1964-04-06	1959-04-15 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
I/43	Chronochromie I <i>Introduction</i> II <i>Strophe I</i> III <i>Antistrophe I</i> IV <i>Strophe II</i> V <i>Antistrophe II</i> VI <i>Épode</i> VII <i>Coda</i>	《时间的色彩》 1. 导奏 2. 节段 I 3. 对节段 I 4. 节段 II 5. 对节段 II 6. 末节段 7. 尾声	管弦 乐队	1959 - 60	1963 - 05 - 06	1960 - 10 - 16 多瑙申艮 1961 - 09 - 13 贝藏松节 1962 - 02 - 03 巴黎
I/44	Verset pour la fête de la Dédicace	《为献堂节的诗 节》	管风 琴	1960 - 12	1961 - 03 - 27	1961, 音乐学 院比赛
I/45	Sept Haïkaï I <i>Introduction</i> II <i>Le parc de Nara et les lanterns de Pierre</i> III <i>Yamanaka—— cadenza</i> IV <i>Gagaku</i> V <i>Miyajima et le to- rii dans la mer</i> VI <i>Les oiseaux de Karuizawa</i> VII <i>Coda</i>	《七首俳句》 1. 导奏 2. 奈良的公园与 石灯 3. 山中湖——装 饰奏 4. 雅乐 5. 宫岛与海里的 神社门坊 6. 轻井泽的鸟儿 们 7. 尾声	钢琴 与乐 队	1962 年	1966 - 11 - 19	1963 - 10 - 30 巴黎
I/45a	Monodie	抒情独唱	管风 琴	1963	1998 - 04	1998 - 05 - 19 伦敦
I/46	Couleurs de la Cité céleste	《天堂的色彩》	管弦 乐队	1963	1967 - 01 - 19	1964 - 10 - 17 Donaueschin- gen 1964 - 12 - 16 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
I/47	Et exspecto resurrectionem mortuorum I <i>Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur; Seigneur, écoute ma voix!</i> II <i>Le Christ ressuscité des morts, ne meurt plus; la mort n'a plus sur lui d'empire</i> III <i>L'heure vient où les morts entendront la voix du Fils de Dieu...</i> IV <i>Ils ressusciteront, glorieux, avec un nom nouveau dans le concert joyeux des étoiles et les acclamations des fils du ciel</i> V <i>Et j'entendais la voix d'une foule immense...</i>	《我期待死者复活》 1. 上主,我从深渊的无尽深处向你呼求;我主,求你俯听我的声音! 2. 基督既从死里复活,就不再死去;死亡也不再统治他了。 3. 时刻已至,死者将听见天主之子的声音..... 4. 复活起来的是光荣的,带着新的名号——当时群星一起欢跃地歌唱,天主的众子也同声欢呼。 5. 我听见仿佛有一大堆人群的声音.....	管弦乐队	1964	1967-02-08	1965-05-07 巴黎 1965-06-20 查特斯
I/48	La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ Premier Septénaire I <i>Récit Évangélique</i>	《我主耶稣基督之变像》 首七日 1. 福音的宣叙	混声合唱与管弦乐队	1965-06-28 开始, 1969-02-20 完成	1972-07-06 首七日 1972-08-02 次七日	1969-06-07 里斯本 1969-10-20 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
	II <i>Configuratum cor- pori claritatis suae</i> III <i>Christus Tesus, cplendor Patris</i> IV <i>Récit Évangélique</i> V <i>Quam dilecta tabernacula tua</i> VI <i>Candor est lucis aeternae</i> VII <i>Choral de la Sainte Mon- tagne</i> Deuxième Septénaire VIII <i>Récit Évangélique</i> IX <i>Perfecte con- scious illius perfectae gen- erationis</i> X <i>Adoptionem filio- rum perfectam</i> XI <i>Récit Évangélique</i> XII <i>Terribilis est lo- cus iste</i> XIII <i>Tota Trinitas apparuit</i> XIV <i>Choral de la Lumière de Gloire</i>	2. 模仿祂光辉 明亮的身体。 3. 耶稣基督,天 父的光辉。 4. 福音的宣叙 5. 祢的帐幕是 何等可爱。 6. 祂是永恒之 光的荣耀。 7. 圣山歌咏 次七日 8. 福音的宣叙 9. 祂完全意识 到他是天父 所生。 10. 孩子们的完 美收养。 11. 福音的宣叙 12. 此场景为可 恐怖 13. 三位一体全 在 14. 荣耀之光的 圣咏				
I/49	Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité I <i>Le Père inengendré</i> II <i>La Sainteté de Jésus Christ</i>	《圣三一神秘沉思 曲》 1. 非受生的父 2. 耶稣基督的神 圣性	管风 琴	1969	1973-04-20	1972-03-20 华盛顿 1972-06-10 杜塞尔多夫 1973 春巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间与地点
	III <i>La relation réelle en Dieu et réellement identique à l'essence</i> IV <i>Je suis, Je suis!</i> V <i>Dieu est immense, eternal, immuable - Le Souffle de l'Esprit - Dieu est Amour</i> VI <i>Le Fils, Verbe et Lumière</i> VII <i>Le Père et le Fils aiment par le Saint-Esprit eux-mêmes et nous</i> VIII <i>Dieu est simple</i> IX <i>Je suis Celui qui suis</i>	3. 天主内真实的关系在本质上是真正同一的。 4. 我是,我是! 5. 上主是无限,永恒,不变的——圣灵的气息——上主是爱。 6. 圣子,圣言与光。 7. 父与子,藉着圣灵,他们彼此相爱,也爱我们。 8. 上主是单纯的 9. 我是自有者				
I/50	La Fauvette des jardins	《园中之莺》	钢琴	1970	1972-11-06	1972-11-07 巴黎
I/51	Des Canyons aux étoiles Première partie I <i>Le desert</i> II <i>Les Orioles</i> III <i>Ce qui est écrit sur les étoiles...</i> IV <i>Le Cossyphe d'Heuglin</i> V <i>Cedar Breaks et le Don de Crainte</i>	《星光下的峡谷》 第一部分 1. 荒漠 2. 黄鹂鸟 3. 写在群星之上的字 4. 白眉知更鸟 5. 西达断崖与敬畏的献礼	管弦 乐队	1971-04	1978-11-24	1974-11-20 纽约 1975-10-29 巴黎 1975-11-12 伦敦

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
	Deuxième partie VI <i>Appel interstel- laire</i> VII <i>Bryce Canyon et les rochers rouge-orange</i> Troisième partie VIII <i>Les ressuscités et le chant de l'étoile Aldébran</i> IX <i>Le Moqueur po- ly- glotte</i> X <i>La Grive des bois</i> XI <i>Omao, Leiothrix, Elepaio, Shama</i> XII <i>Zion Park et la Cité céleste</i>	第二部分 6. 星际的呼唤 7. 布里斯峡谷 和红橙色悬 岩 第三部分 8. 复活和金牛 星座的歌咏 9. 模仿鸟 10. 林中斑鸠 11. 夏威夷的鸟 12. 锡安公园和 圣城				
I/52	Saint François d'Assise Acte I <i>Premier tableau: La Croix</i> <i>Deuxième tableau: Les Laudes</i> <i>Troisième tableau: Le baiser au lépreux</i> Acte II <i>Quatrième tableau: L'Ange voyageur</i> <i>Cinquième tableau: L'Ange musicien</i> <i>Sixième tableau: Le prêche aux oiseaux</i>	《阿西斯的圣法 兰索瓦》 第一幕 第一场:十字架 第二场:颂赞经 第三场:圣法 兰索瓦亲吻 麻疯病者 第二幕 第四场:游 历天使 第五场:音 乐天使 第六场:圣 法兰索瓦 向鸟儿们 宣道	歌剧	1975 - 09 开始, 1983 完 成	1983 - 11 - 18	1983 - 11 - 28 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
	Acte III <i>Septième tableau: Les Stigmates</i> <i>Huitième tableau: La mort et la nouvelle vie</i>	第三幕 第七场:圣痕 第八场:死亡与新生				
I/53	Livre du Saint Sacrement I <i>Adoro te</i> II <i>La Source de Vie</i> III <i>Le Dieu cache</i> IV <i>Acte de Foi</i> V <i>Puer natus est nobis</i> VI <i>La manne et le Pain de Vie</i> VII <i>Les ressuscités et la lumière de Vie</i> VIII <i>Institution de l'Eucharistie</i> IX <i>Les ténèbres</i> X <i>La Résurrection du Christ</i> XI <i>L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine</i> XII <i>La Transsubstantiation</i> XIII <i>Les deux murailles d'eau</i> XIV <i>Prière avant la communion</i> XV <i>La joie de la grace</i>	《圣体书》 1. 我崇拜你 2. 生命之泉 3. 隐匿的上帝 4. 信仰的行为 5. 一个小孩为我们诞生了。 6. 玛纳和生命之粮 7. 复活与生命之光 8. 圣体圣事的建立 9. 昏暗 10. 基督的复活 11. 复活的基督对玛利亚——玛达肋纳的显现。 12. 变体 13. 两堵水墙 14. 领圣体前的祈祷 15. 三神女的喜悦	管风琴	1984	1989 - 08 印刷 1989 - 10 - 20 发行	1986 - 07 - 01 底特律

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间 与地点
	XVI <i>Prière après la communion</i> XVII <i>La Présence multipliée</i> XVIII <i>Offrande et Alleluia final</i>	16. 领圣体后的祈祷 17. 圣体分身处处遍在 18. 奉献式与终结的哈利路亚。				
I/54	Petites Esquisses d'oiseaux I <i>Le Rouge-gorge</i> II <i>Le Merle noir</i> III <i>Le Rouge-gorge</i> IV <i>La Grive musicienne</i> V <i>Le Rouge-gorge</i> VI <i>L'Alouette des champs</i>	《鸟儿的小小素描》 1. 红喉雀 2. 鸟鸫 3. 红喉雀 4. 音乐家的斑鸠 5. 红喉雀 6. 田间云雀	钢琴	1985	1988-05-30	1987-01-26 巴黎
I/55	Un Vitrail et des oiseaux	《彩绘玻璃与鸟儿们》	钢琴与小乐队	1986	1992-12-03	1988-11-26 巴黎 1988-12-11 伦敦
I/56	La Ville d'En-Haut	《来自天国的城市》	钢琴与小乐队	1987	1993-12-30 印刷 1994-01-04 发行	1989-11-17 巴黎
I/57	Un Sourire	《微笑》	管弦乐队	1989	1994-10-15 印刷 1994-10-19 发行	1991-12-05 巴黎
I/58	Pièce (pour piano et quatuor à cordes)	《一首乐曲》	钢琴与弦乐四重奏	1991	1992-10-05	1991-11-18 维也纳
I/60	Chant des Déportés	《流放者之歌》	混声合唱与乐队	1945-11	1998-01	1945-11-01 巴黎

作品 编号	作品名称	中文译名	体裁	创作 时间	初版 时间	首演时间与地点
I/61	Éclairs sur l'AuDelà... I <i>Apparition du Christ glorieux</i> II <i>La Constellation du Sagittaire</i> III <i>L'Oiseau-lyre et la Ville-fiancée</i> IV <i>Les Élus marques du sceau</i> V <i>Demeurer dans l'Amour</i> VI <i>Les Sept Anges aux sept trompettes</i> VII <i>Et Dieu essuiera toutes larmes de leurs yeux</i> VIII <i>Les Étoiles et la la Gloire</i> IX <i>Plusieurs Oiseaux des arbres de Vie</i> X <i>Le Chemin de l'Invisible</i> XI <i>Le Christ, lumière du Paradis</i>	《照耀彼世》 1. 受荣耀的基督的显像。 2. 射手星座 3. 琴鸟与新娘城 4. 受印记的选民 5. 居住在爱中 6. 吹奏七只号角的七位天使。 7. 而后上主将拭去他们所有的眼泪。 8. 群星与荣耀 9. 生命之树的许多鸟儿们 10. 不可见者的道路 11. 基督, 天国之光	管弦乐队	1987 开始, 1991 完成	1998-01	1992-11-05 纽约
I/62	Concert à quatre I <i>Entrée</i> II <i>Vocalise</i> III <i>Cadenza</i> IV <i>Rondeau</i>	《四首协奏曲》 1. 进入 2. 练声曲 3. 华彩乐段 4. 回旋曲	管弦乐队	1990 开始, 未完成, 由其妻伊乌·劳黑尔德 (Yvonne Loriod) 完成	1998-01	1994-09-26 巴黎

梅西安论作目录

- “*Ariane et Barbe-bleue* de Paul Dukas.” *Revue musicale*, 166 (1936), 79 – 86.
- “Le rythme chez Igor Stravinsky.” *Revue musicale*, 191 (1939), 91 – 2.
- Preface to André Jolivets. *Mana*. Paris: Costallat, 1946.
- “Maurice Emmanuel: ses *Trente chansons bourguignonnes*.” *Revue musicale*, 206 (1947), 107 – 8.
- Conférence de Bruxelles*. Paris: Leduc, 1958.
- Conférence de Notre-Dame*. Paris: Leduc, 1978.
- “Olivier Messiaen analyse ses oeuvres.” *Hommage à Olivier Messiaen: novembre-décembre 1978*. Paris: La recherche artistique, 1979.
- Saint François d'Assise: Scènes Franciscaines* [Libretto]. Paris: Leduc, 1983.
- Messiaen on Messiaen: the Composer Writes about his Works*. Trans. Irene Feddern. Indiana: Frangipani Press, 1986.
- Les vingt-deux concertos pour piano de Mozart*. Paris: Librairie Séguier Archimbaud, 1987.
- Conférence de Kyoto: November 12, 1985*. Paris: Leduc, 1988.
- “Inspiration und Rhythmus, Traum und Zeit.” *Der Kirchenmusiker*, 40/1 (1989), 1 – 4.
- “Every Angel's Terrifying.” *The UNESCO Courier* (1991), 25.
- Bien Cher Felix: Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Felix Aprahamian*. Ed. and trans. Nigel Simeone. Cambridge: Mirage Press, 1998.
- Vingt leçons de solfège moderne*. Paris: Lemoine, 1933.
- Vingt leçons d'harmonie*. Paris: Leduc, 1939.
- Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1944, 2 volumes; volume I translated by John Satterfield as *The Technique of My Musical Language*. Paris: Leduc, 1956.
- Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome I). Paris: Leduc, 1994.
- Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II). Paris: Leduc, 1995.
- Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome III). Paris: Leduc, 1996.
- Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome IV). Paris: Leduc, 1997.
- Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome V/1). Paris: Leduc, 1999.
- Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome V/2). Paris: Leduc, 2000.
- Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VI). Paris: Leduc, 2001.
- Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII). Paris: Leduc, 2002.

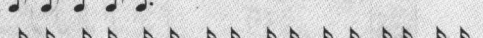
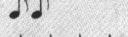
《技巧》与《论著》作曲技法内容对照表(英)

Contents			Technique	Traité
Rhythm	Rhythm	Basic Materials	Rāgavardhana Added Values Retrograde Rhythms Nonretrogradabe Rhythms	Hindu Rhythms: The Gānas The Deçī-Tālas Karnātic theory (jātis) Greek rhythms Tagore Nonretrogradabe Rhythms Extra-musical rhythms Arsis and Thésis
		Develop-mental Methods	Augmented or Diminished Rhythms Polyrhythm: Superposition of Different Rhythms Rhythmic Pedals Rhythmic Canons	Augmented or Diminished Rhythms Rhythmic Pedals Rhythmic Canons Transformation of Greek rhythms Personnages Rythmiques Symmetrical Permutations
		Rhythmic Notations	Four Species	Hindu rhythmic notation
	Meter			Greek meter
Pitch	Melody	Sources	Intervals Melodic Contours Folk Songs Plainchant Hindu Ragas Birdsong	Plainchant Birdsong

Contents			<i>Technique</i>	<i>Traité</i>
	Harmony		Added Notes Added Sixth and Added Augmented Fourth	
			The Chord on the Dominant The Chord of Resonance The Chord in Fourths	Chords of transposed inversions on the same bass note The first and second chord of contracted resonance The revolving chord Chords of total chromaticism
	Mode		Modes of Limited Transpositions: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 Polymodality	Modes of Limited Transpositions: 2, 3, 4, 6 Modes of Plainchant Folk Mode: China, Japan, Peru, Bolivia, Ecuador, Papua New Guinea, India, Bengal, Russia, Hungary, Troubadours, Chansons of France
			Song-Sentence Binary Sentence Ternary Sentence Fugue Sonata Variations Plainchant Forms	
Form				

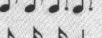
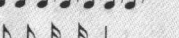
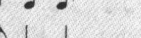
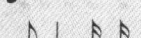
120 种印度塔拉(Deci-tâlas)节奏形态表^{②⑤}

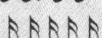
(沙楞加德瓦整理)

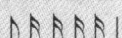
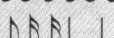
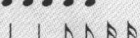
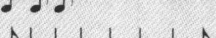
No.	Names of the tâlas	Notation
1	aditâla	
2	dvitiya	
3	tritīya	
4	caturthaka	
5	palicama	
6	niḥṣankalila	
7	darpana	
8	simhavikrama	
9	ratilila	
10	simhalila	
11	kandarpa	
12	viravikrama	
13	ranga	
14	ṣriranga	
15	caccari	
16	pratyanga	
17	yatilagna	
18	gajalila	
19	harnralila	
20	varnabhinna	
21	tribhinna	
22	rījacūdāmāni	
23	rangodyota	
24	rangapradīpaka	

^{②⑤} 摘自 Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*. London: Great Britain, 1980.

No.	Names of the tālas	Notation
25	râjatâla	
26	tryasra varna	
	miçra varna	
	caturasra varna	
27	simhavikrîdita	
28	jaya	
29	vanamâli	
30	hamsanâda	
31	simhanâda	
32	kudukka	
33	turangelila	
34	çarabhalila	
35	simhanandana	
36	tribhângi	
37	rangâbharana	
38	mantha (1)	
	- (2)	
	- mudrita (3)	
	- (4)	
[There are six other forms of mantha]		
39	kokilâpriya	
40	nihsâruka	
41	râjavidyâdhara	
42	jayamangala	
43	mallikâmouâ	
44	vijayânanda	
45	krîdâ [and] candanihsâruka	
46	jayacri	
47	makaranda	
48	kîrti	

No.	Names of the tālas	Notation
49	çrikīrti	
50	pratitāla	
51	vijaya	
52	bindumālī	
53	sama	
54	nandana	
55	manthikā	
	- [or]	
56	dipaka	
57	udīkshana	
58	dhenkī	
59	vīsharna	
60	varnamanthikā	
61	abhinanda	
62	ananga	
63	nāndī	
64	mallatāla	
65	kankāla (1) pūrṇa	
	- (2) khanda	
	- (3) sama	
	- (4) vishama	
66	kanduka	
67	ekatālī	
68	kumuda	
	[or]	
69	catustāla	
70	dombulī	
71	abhanga	
72	rāyavankola	
73	vasanta	

No.	Names of the tālas	Notation
74	laghuccekhara	
75	pratāpācekhara	
76	jhaihpā	
77	gajajhampa	
78	caturmukha	
79	madana	
80	pratimanthaka or kollaka	
81	pārvatilocana	
82	rati	
83	lilā	
84	karanayati	
85	lalita	
86	gārugi	
87	rājanārāyana	
88	lakakmiṇa	
89	lalitapriya	
90	crīnandana	
91	janaka	
92	vardhana	
93	rāgavardhana	
94	shattāia	
95	antarakrīdā	
96	harsa	
97	utsava	
98	vilokita	
99	gaja	
100	varnayail	
101	aimha	
102	karuna	
103	sārasa	

No.	Names of the tâlas	Notation
104	candatâla	
105	candrakalâ	
106	laya	
107	akanda	
108	addatâli or tripura	
109	dhattâ	
110	dvandva	
111	mukunda	
112	kuvindaka	
113	kaladhvani	
114	gauri	
115	sarasvatikanthâbharana	
116	bhagna	
117	râjamrigâṅka	
118	râjamârtanda	
119	niççanka	
120	çârṅgadeva	

钢琴独奏作品中鸟名法、英、汉对译表^{②6}

法文	英文	中文	备注
Aigle Royal (grand)	Golden Eagle	金雕	一种大雕(雕属),分布于北半球山区,除头和颈部的背面有褐黄色的羽毛之外全身均为黑色羽毛。
Alouette Calandrelle	Short-toed Lark	短趾云雀	云雀,系东半球百灵科鸣禽,有持久婉转的叫声。
Alouette des champs	Sky Lark	田间云雀	云雀,同上。
Alouette Lulu	Wood Lark	森林云雀	云雀,同上。
Bergeronnette grise	White Wagtail	白鹡鸰	站立时其长尾摇个不停的小鸟。
Bergeronnette printanière	Yellow Wagtail	黄鹡鸰	亟灶巢鸟主要在西半球的一种鹡鸰科鸟,具有瘦长的身体和不断摆动的尾巴。
Bouscarle	Cetti's Warbler	布斯卡尔莺	莺,一种属于美洲新世界莺科的小歌鸟,其种类中有许多身上带有明亮多彩的羽毛或斑纹。
Bruant fou	Rock Bunting	岩鹑	鹑,一种燕雀科鸟类,有短的锥形鸟喙和褐色或灰色的羽衣。
Bruant jaune	Yellowhammer	黄鹑	产于欧洲和西亚的小鹑,头部、颈部和胸部的羽毛呈鲜黄色。
Bruant Ortolan	Ortolan Bunting	蒿雀	可做美味食品。
Bruant Proyer	Corn Bunting	秧鸡	欧洲常见之鸟,雄者鸣声粗宏。
Bruant des roseaux	Reed Bunting	苇鹑	鹑,一种燕雀科鸟类,有短的锥形鸟喙和褐色或灰色的羽衣。
Buse variable	Buzzard	多变的鹞鹞	鸢属的一种鹰,有宽大的翅膀和宽尾巴。
Caille	Quail	鹌鹑	产于东半球的一种属似鸡的鸟。

^{②6} 本附录以《鸟类志》、《园中之莺》乐谱中的法、英文为标准(Olivier Messiaen, *Cantéyodjayâ*, London: Universal Edition, 1953; and *La Fauvette des Jardins*, Paris: Alphonse Leduc, 1972.)翻译制作完成。

法文	英文	中文	备注
Chardonneret	Goldfinch	金翅雀	有短的、坚硬的且适于咀嚼种子的嘴。
Chevalier Gambette	Redshank	红脚鹬	一种生有红色长腿的欧洲鳧水鸟。
Chocard des Alpes	Alpine Chough	阿尔卑斯山红啄山鸦	东半球的一种似乌鸦的山鸦属鸟类,黑色羽毛和红色的腿部。
Choucas	Jackdaw	寒鸦	产于欧洲的一种类似乌鸦的黑鸟。
Chouette Chevêche	Little Owl	小猫头鹰	猫头鹰任何各种经常夜间出来捕食的鸟,属于夜禽鸟,有带钩的覆盖羽毛的爪子,有短钩喙的大头,前视的大眼睛,有柔软的羽毛可以在夜间无声地飞行。
Chouette Hulotte	Tawny Owl	灰林鸮	
Cochevis huppé	Crested Lark	有冠毛的云雀	东半球百灵科鸣禽,有持久婉转的叫声。
Cochevis de Théckla	Thekla Lark	Thekla 云雀	东半球百灵科鸣禽,有持久婉转的叫声。
Corbeau (grand)	Raven	渡鸦	一种大乌鸦,一般视为不吉之鸟,羽毛黑色,叫声嘶哑。
Corneille noire	Carrion Crow	吃腐肉的乌鸦	食腐肉及小动物。
Courlis cendré	Curlew	麻鹬	属淡棕色长腿滨鸟,生有长而细的、向下弯曲的喙。
Étourneau-Sansonnet	Starling	棕鸟	一种常见鸟,羽毛黑色而有褐色斑点,筑巢于建筑物附近,善模仿。
Faisan	Pheasant	雉鸡	一种欧亚大陆的雉科鸟,尤指从北美洲引进的颈上有环纹的雉鸡,特征是长尾巴、雄性有许多种华丽多彩的羽毛。
Faucon Crécerelle	Kestrel	茶隼	一种小鹰。
Fauvette grisette	Whitethroat	灰莺	产于东半球的一种鸣鸟(灰白喉林莺或白喉林莺),羽毛略带褐色,喉部和腹部呈白色。
Fauvette des jardins	Garden Warbler	园中之莺	莺,以颤音啼唱的鸟。

法文	英文	中文	备注
Fauvette à lunettes	Spectacled Warbler	有眼镜状斑纹的莺	同上。
Fauvette Orphée	Orphean Warbler	迷人的莺	同上。
Fauvette à tête noire	Blackcap	黑顶林莺	欧洲一种体形小的鸣禽,其雄性为灰色并有黑色肉冠。
Foulque	Coot	大鹈(水鸟)	一种原产于北美洲和欧洲的白骨顶属深灰色水鸟,头颈均为黑色,足有瓣蹼,喙呈白色。
Goéland argenté	Herring Gull	大海鸥	产于北大西洋。
Goéland cendré	Common Gull	常见的鸥	
Gravelot (petit)	Little Ringed Plover	小环玦	一种分布广泛的涉禽,有圆形的身体、短尾和短嘴。
Grive Draine	Mistle Thrush	槲鸫	一种欧洲的鸫,食浆果,尤食槲寄生。
Grive musicienne	Song Thrush	音乐家的斑鸫	多种迁徙鸣禽之一,身体上部羽毛通常为褐色,胸部有斑点,叫声清脆且有韵律。
Guillemot de Troil	Guillemot	海雀	海鸬的一种,海鸬属的海雀,生有带白色斑纹的黑色羽毛。
Héron Butor (étoilé)	Bittern	麻鸦	小鹭一种,生活于沼泽的数种涉禽,有斑驳的褐色羽毛,其雄鸟有悠长而嘹亮的叫声。
Hibou grand-Duc	Eagle Owl	雕鸮	一种产于欧亚的鸮(雕鸮),有棕色羽毛,耳毛竖立。
Hibou moyen-Duc	Long-eared Owl	长耳猫头鹰	
Hirondelle de cheminée	Swallow	燕子	体小,行动迅速,食昆虫的小鸟,尾部分叉,栖息温暖处。
Hirondelle de rivage	Sand Martin	堤燕	
Huitrier Pie	Oystercatcher	蛎鹬	蛎鹬属的涉禽鸟有黑的和白的羽毛和长桔色的嘴,食牡蛎、蛤蚌以及帽贝。
Huppe	Hoopoe	戴胜鸟	一种东半球戴胜科鸟类,有特别的带花纹的羽毛,扇形羽冠,和狭长下弯的喙。

法文	英文	中文	备注
Hypolais Polyglotte	Melodious Warbler	悦耳的莺	
Locustelle tachetée	Grasshopper Warbler	蝗莺	
Loriot	Golden Oriole	黄鹂鸟	金莺一种东半球黄鹂属燕雀鸟类,其雄鸟以黑色和鲜艳的黄色或桔黄色为特点。
Martinet noir	Swift	(褐)雨燕	食虫小鸟,翼长,似燕。
Martin-pêcheur	Kingfisher	翠鸟	一种属于翠鸟科的鸟,其特征为有冠羽,喙长而坚硬,啄鱼为食,尾比较短,颜色鲜亮的小水鸟。
Merle bleu	Blue Rock Thrush	蓝色鸫鸟	鸫鸟种的多种迁徙鸣禽之一,身体上部羽毛通常为褐色,胸部有斑点,叫声清脆且有韵律。
Merle noir	Blackbird	乌鸫	一种东半球鸣禽,其雄性为黑色,鸟嘴呈黄色。
Merle-de roche	Rock Thrush	岩鸫	
Mésange charbonnière	Great Tit	大山雀	
Milan noir	Black Kite	黑鸢	属于鹰科的各种食肉的鸟之一,有长的,经常为叉状的尾和长而狭的翼。
Mouette rieuse	Black-headed Gull	黑头鸥	海鸥一种,鸥科水鸟,主要生于海岸附近,生有长翼、蹼足、略呈弯勾状的长喙、羽毛通常为灰白色。
Phragmite des joncs	Sedge Warbler	苇滨雀	生活在芦苇里的(各种)鸣禽。
Pic vert	Green Woodpecker	绿啄木鸟	啄木鸟一种,通常颜色艳丽的啄木鸟科鸟,有强壮的爪和硬尾巴,适于抓树和爬树,并有可以钻透树皮和木头的像凿子似的嘴。
Pie-grièche écorcheur	Red-backed Shrike	红背伯劳 (百舌鸟)	喙弯而坚,惯于将其捕获的小鸟与昆虫固牢于荆棘上。
Pinson	Chaffinch	苍头燕雀	欧洲产小鸣鸟。
Pouillot véloce	Chiffchaff	棕柳莺	一种原产欧洲羽毛为黄绿色、形小的啁鸣鸟。

法文	英文	中文	备注
Poule d'eau	Moorhen	红松鸡	雌苏格兰水鸡。
Râle d'eau	Water Rail	水秧鸡	一种有长而红的喙的旧大陆棕色秧鸡(普通秧鸡),栖息于太平洋的潮湿、温暖沿岸地带。
Râle de genêts	Corn Crake	谷秧鸡	欧洲常见之鸟,雄者鸣声粗宏。
Rossignol	Nightingale	夜莺	夜间鸣叫的鸟。
Rouge-gorge	Robin	红喉雀	
Rouge-queue à front blanc	Redstart	红尾鸫	一种羽毛为灰色、胸部和尾部为锈红色的欧洲鸟类。
Rouge-queue Tithys	Black Redstart	黑红尾鸫	
Rousserolle Effarvatte	Reed Warbler	苇莺	声音细而尖的鸣禽。
Rousserolle Turdoïde	Great Reed Warbler	大的苇莺	
Sterne naine	Little Tern	小燕鸥	较海鸥小,飞行较快。
Sterne Caugek	Sandwich Tern	桑维治燕鸥	燕鸥属或相关各属的各种海鸟的任意一种,与海鸥相关或相似但其有明显小一些并有剪刀形的尾巴。
Tournepierre à collier	Turnstone	翻石鹬	是一种分布广泛的物种,身体上部是深褐色,有大片的栗色的黑色,性喜翻石觅食。
Traquet rieur	Black Wheatear	黑色麦翁	麦翁,一种小歌鸟,有灰色的背,胸部呈暗黄色,腰部白色,在大多数北部地区空旷开阔地带可以找到。
Traquet Stapazin	Black-eared Wheatear	黑耳朵麦翁	麦翁,同上。
Troglodyte	Wren	鹪鹩	一种鹪鹩科中的棕色小燕雀,长有圆形的翅膀、细长的喙和短而通常直立的尾巴。

《鸟类志》乐谱序言

1. 阿尔卑斯山红啄山鸦

节段(Strophe):王妃的阿尔卑斯山, l'Oisan^{②①}, 向着 Meidje(山峰名称)和它的三条冰河攀升。第一首两行诗(First Couplet):在教堂高坛庇护所附近:Puy-Vacher湖, 奇迹般的山脉风景, 峡谷和悬崖。一只阿尔卑斯山红啄山鸦, 和它的鸟群切断了联系, 当飞过悬崖时发出痛苦的尖叫声。一只金雕, 由气流支撑着, 安静地、威严地飞行。高山群的领主——大乌鸦发出凶猛的、沙哑的呱呱声和嘟嘟囔囔声。峡谷之上, 红啄山鸦们发出不同的叫声, 进行着各种特技飞行(疾驰下降、翻筋斗和垂直俯冲)。对节段(Antistrophe):在圣徒克里斯托夫·安·奥尔塞斯、Clapier Saint-Christophe 之前:由阿尔卑斯山巨人们杂乱地堆积起来坠落的庄重大砾。第二首两行诗(Second Couplet):一只阿尔卑斯山红啄山鸦, 正在悬崖之上飞行, 掠过整个山脉风景区。与第一首两行诗相同的叫声、相同的景象。末节段(Epode): les Ecrins: Cirque(圆形山谷) Bonne-Pierre, 里面有巨大岩石, 排列成像是巨大的幽灵, 或者像某个超自然堡垒的塔楼!

2. 黄鹌鸟

6月底。沙伦特河的 Gardépée 石南丛生的荒野, 大约早晨 5:30 左右——Orgeval(地名), 6 点钟左右——Loir-et-Cher 的 Les Maremberts 充足的正午太阳下。黄鹌鸟, 一种长着黑色翅膀的美丽的金黄色鸟, 在橡树林中啾鸣。它的歌声, 流畅、光彩夺目如同外国王子的笑声, 唤起了非洲和亚洲或某个未知的行星, 充满了光亮和彩虹, 充满了达芬奇·蒙娜丽莎的微笑。在花园和树林里, 其他种类的鸟: 鹌鹑急促、明确的鸣叫, 红喉雀信任的爱抚, 乌鸦的热情, 红尾鸲用它前白后黑的喉咙发出长——短——长的叫声, 音乐家的斑鸫魔咒般重复的鸣叫。黄鹌鸟不知疲倦地练习着他们优雅的精湛歌唱技巧。棕柳莺添加上闪闪发光的波纹。一个满不在乎的提醒, 一个金色的、彩虹的记忆: 太阳看起来是来自黄鹌鸟歌声的光彩夺目散发物……

3. 蓝色鸫鸟

在 6 月。法国鲁西荣地区, 在朱红色的海岸上。在 Banyuls 附近: l'Abeille 和 Roderis 海角。峭壁突出于大海的普鲁士蓝和宝石蓝之上。雨燕的叫声, 海水的拍击声。

②① 译文中部分较小的地名、山名等, 为保证其准确性, 保留了原文形式。译文在法文原著的基础上, 部分参考了罗格·尼古拉斯(Roger Nichols)的英文译文版本(Olivier Messiaen. *Catalogue d'oiseaux*. Anatol Ugorski, piano. Digital disc. Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg, 11-8, 1994.)

海角像鳄鱼一样延伸入海。在峭壁的回音中,蓝色鸬鸟在鸣叫。它的蓝色不同于大海的蓝色:一种略带发紫的蓝色,板岩色(暗蓝灰色的),像绸缎般的黑蓝色。当它的叫声混合着波浪响声时,几乎是异国情调,让人想起巴厘岛的音乐。也能听到 Thekla 云雀的声音在葡萄和艾菊灌木林上空中飘动。大海鸥在大海远处尖叫。峭壁令人害怕。在蓝色岩鸬的记忆里,海水在峭壁的脚下平息。

4. 黑耳朵的麦翁

6 月底。法国鲁西荣地区,在朱红色的海岸上。在 Banyuls 之上:l'Abeille Red-eris 海角。由岩石形成的峭壁、山脉、大海和阶地的葡萄园。葡萄树依然长着绿色的叶子。在公路旁边:黑耳朵的麦翁。自豪且高贵的麦翁,穿着橙色的丝绸和黑色的天鹅绒做成的精致服装——白色的尾巴印着一个倒写的“T”,深黑色的面具延伸到他的眼睛上,覆盖着他的脸颊和喉咙。他看上去像一位显赫的西班牙贵族在去化妆舞会的路上。他的诗节歌声是响亮、粗率、简短的。不远处,葡萄树丛中,蒿雀心醉神迷地发出(似)笛声重复的音调,带着忧郁的尾音。荒野灌木被低矮的、长而尖的植物、金雀花、艾菊、岩蔷薇、胭脂栎等覆盖着。在荒野灌木丛中:隐匿的有眼镜状斑纹的莺发出优美精致的鸣叫。海面上大海鸥在高远处盘旋,发出凄惨的尖叫与单调、令人震惊的咯咯声。大乌鸦群的三重唱伴随着低沉、有力的叫声飞过峭壁的岩石。小金翅雀发出微小的鸣叫声……

清晨 5 点钟。红色、金色圆盘状的太阳从大海上升起并开始爬上天空。在太阳圆盘的顶部,金色的顶部渐渐长大,直到太阳完全变成金黄色。太阳进一步上升。一道光线出现在海平面上。早晨 9 点,在光和热中,其他声音相继出现:藏在栓皮栎林中迷人的莺发出(似)笛声的音调,秧鸡发出的透明的碎片声,岩鸬发出有点奇怪的欢乐之声,悦耳的莺的流利——Thekla 云雀的叫声,欢跃的吱喳而鸣,尖叫声点缀其间。几只黑耳朵麦翁相互应对。

晚上 9 点。被血色和金色环绕着,太阳落在群山之后。Alberè 的顶峰着上火的颜色。大海变黑了。天空从红色变成橙色,然后变成精彩绝伦的紫色……最后的段落来自于有眼镜状斑纹的莺。在葡萄林的黑暗中蒿雀发出三个音符。在公路上的遥远处,另有一只黑耳朵麦翁,在黑暗的海面上很远很远处,大海鸥发出单调、有力的叫声。一片寂静……晚上 10 点钟。一片漆黑。有眼镜状斑纹的莺在追忆往事……

5. 灰林鸮

带有棕色和红色的羽毛,凶恶的面部圆盘,严肃的凝视,使人联想起神秘、智慧和超自然的力量。这种夜间活动的鸟的声音,甚至比它的外表引起更大的恐怖。在没有光的夜晚,在凌晨 2 点左右,Saint-Germain-en-Laye 的 Orgeval 树林,在 Isere 从 Petichet 到 Cholonge 的公路上,我经常听到它的叫声。阴影、恐惧、跳得太快的心脏,纵纹腹小猫头鹰发出的喵叫和短促、尖利的叫喊声,长耳猫头鹰发出的叫声,接

着灰林鸮的叫声:有时忧郁、痛苦,有时含糊、烦扰(具有一种奇怪的颤抖),有时散发出恐怖感就像被暗杀的小孩子的叫喊声……寂静。更远处的啼声,像钟声,来自于遥远世界的……

6. 林间云雀

在 Forez, 从 Col du Grand Bois 到 Saint-Sauveur -en Rue。公路右侧的松林, 左侧的草地。在黑暗的天空高处, 林间云雀挑选出成对的音符, 流畅的半音音阶下行。夜莺藏在矮树丛里, 在树林中的空旷地里应答。夜莺紧张的颤音和来自于高空的神秘叫声形成对比。林间云雀, 看不到的, 飞近了, 然后又飞远了。树木和田野都是黑暗、平静的, 这是午夜。

7. 苇 莺

整个乐章采取长大的回旋式运动, 从午夜到早晨 3 点钟, 然后, 循环到午夜和第二天早晨 3 点钟; 从下午到黄昏发生的事件以逆序的形式重复晚上到早晨发生的事件。这个乐章是为苇莺而写的, 一般而言, 对那些居住在芦苇丛、水塘和沼泽地的鸟儿们——和作为他们邻居的树林中和田野中的某些鸟类的美丽致以敬意。

Sologne 地区。位于 Saint-Viatre, Nouan-le-Fuzelier, Salbris 和 Marcilly-en-Gault 之间; Petit 和 Grand Rancy, Les Noues, La Briquerie, Three Crosses, Gusts of Wind 的水塘, 来自 Rue Verte、Les Chapelieres、古老的森林以及许多其他的水塘……我更天真地叫出它们的名字: 睡莲的水塘, 芦苇的水塘, 彩虹色的水塘, 等等……

午夜: 水塘的音乐和雾的合唱。早晨 3 点钟: 藏在灯心草丛的苇莺, 吐露出冗长的、刮擦声的独唱, 同时让人回忆起木琴、瓶子里出来的软木塞的吱吱声、琴弦拨奏曲和竖琴的滑音, 它的节奏带有某种野蛮的、着迷的东西, 这种节奏只能在沼泽地的鸟类中才能找到。黑暗是庄严的, 像是铜锣的回声。早晨 6 点钟: 太阳升起, 在睡莲的水塘上面有粉色、橙色、紫红色。乌鸦欢快的音符, 红背伯劳鸟和红尾鸢的啼啭。早晨 8 点, 黄色的彩虹: 雉鸡沙哑、阴险的叫声, 棕鸟的滑音低鸣, 绿啄木鸟奇特、神奇的笑声——更多的鸟叫声来自于苇颊白鸟, 大山雀和优美的白鹡鸰(身着半丧服看起来如此引人注目)。中午: 蚱蜢开始了不停的、如昆虫般的尖叫。

下午 5 点钟, 紫色的毛地黄: 莎草莺越来越大声的啼鸣, 大苇莺发出有力、乖僻、刺耳的节奏。青蛙在乏味而虚弱地呱呱叫。黑头海鸥出去觅食。睡莲。两只苇莺在二重唱。

晚上 6 点钟, 黄色彩虹和蝗莺。大鹡鸰(全身黑色, 额部有一块白斑)看起来正在一块撞击石头, 出其不意地吹奏微小的、尖声的小号。田间云雀起来了, 在蓝色的天空中欢快地歌唱, 水塘的青蛙附和着。水秧鸡, 不知在何处, 发出一系列可怕的叫声——像是被切断喉咙的猪所发出的声音——这叫声逐渐变得更简短和安静。

晚上 9 点钟: 落日, 彩虹水塘上有红色、橙色、紫红色。麻鸦发出隆隆声——声

音听起来像一只低沉的小号,相当吓人。太阳是血染的圆盘:水塘映出它的样子——太阳与倒影会合,沉浸在水中。天空呈黑紫红色……午夜:夜晚已经来临,再一次如同铜锣回声一般庄严肃穆。夜莺开始神秘或尖厉地歌唱。青蛙在卡嗒卡嗒地啃几块干骨头。早晨 3 点:苇莺再一次地冗长独奏我们在回忆水塘的乐曲中结束,最后来自麻鸦的隆隆声……

8. 短趾云雀

普罗旺斯,7 月:短趾云雀。下午 2 点钟,Les Baux, Les Alpilles,干燥的岩石,金雀花和柏树。蟋蟀单调的敲击声,来自茶隼的不连贯的警告叫喊声。到 Entressen 的公路上,有冠毛的云雀与短趾云雀的二声部对位。下午 4 点,Lacrau,细砾沙漠,强烈日光,酷热。寂静中只能听到短趾云雀短小的乐句。晚上 6 点钟之前,一只云雀飞起升入天空,唱着小号的一个节段。鹌鹑发出长——短——长的叫声,对短趾云雀的回忆……

9. 布斯卡尔莺

4 月的最后几天。Saint-Brice, La Trache, Bourg-Charente, 沙伦特河河畔,及其支流 Charenton 河畔。碧绿的河水映出柳树和白杨的倒影。突然,从芦苇丛或刺灌丛里猛烈地发出一声鸟叫:这就是布斯卡尔莺,一种发怒的声音,不引人注目的小莺鸟。红松鸡咯咯叫。蓝绿色的箭鸟在水面上闪现:翠鸟飞过,高叫着,给风景添加一抹色彩。河流静静的。这是一个带有阴影和光亮的美丽早晨。乌鸦发出刺耳、尖锐、高音调的喊叫,音乐家的斑鸠把它节奏化的咒语加入到红喉雀响亮的颤音中。来自于鸬鹚的重音和颤音,黑顶林莺清澈的、(似)笛声的副歌,戴胜鸟发出短——短——长的叫声,夜莺发出一种声音的晕轮(像拨弦古钢琴混合着铜锣的声音),遥远的、月光照耀的音符与清晰且锋利的短句。那奇怪的噪音是什么呢?是锯、大钎镰在磨锐利,锯琴刮削的声音吗?这是谷秧鸡在草地茂盛的草丛中重复地唱着短——长节奏……这样,再次出现苍头燕雀凯旋的歌声,堤燕很高、很高的喧闹声,黄鹌鹑有蓝色灰烬的头部和如金扣子一样黄色的胸部,优雅的沿着河岸散步。翠鸟婚飞,当它转向时,捕捉着勿忘我、草绿宝石、蓝宝石美丽色彩上的太阳,一片寂静……来自布斯卡尔莺的最后齐鸣打破了早晨的寂静。

10. 岩 鹑

5 月。埃罗地区。Mourèze 的圆形山谷:一堆混乱的含白云石的石灰石,岩石被侵蚀成各种奇形怪状。夜晚,月光。一只巨大的石手,控制着其他的岩石!临近夜晚终结,雕鹗发出低沉、有力的叫嚣——雌雕鹗用柔和的敲打声回应着:一种喜悦不祥的突现,它的节奏混合着令人可怕的心跳声。破晓时:寒鸦发出各种各样的叫声。接着是黑红尾鹂开始了它单调的歌声:在这歌声中间有一种噪音,类似于珍珠晃动的声音、纸张起皱的声音、丝绸的沙沙声。岩石群是令人恐怖的:史前的动物化石,剑龙、梁龙,好像在上岗执勤——麦恩斯特(Max Ernst)所创作的绘画中的一群:带

着头巾的石头幽灵,背着死去的妇女,她的头发沿着地面拖着……

岩鸫在尖峰处栖息!蓝色的头部,红色的尾巴,黑色的翅膀和明橙色的胸部,多么美丽啊!他在阳光下、在光亮与温暖中歌唱;出现在早晨10点钟,并在下午5点钟再次出现,他的歌声像他的羽毛一样是明橙色。长时间、有规律的周期性间歇寂静。黑红尾鸫再一次开始发出它的噪音。寒鸦最后的叫声。黄昏变成黑夜:雕鸮叫起来,他的声音在岩石中回荡,带来阴影和恐怖。夜晚,月光。那只巨人般的手还在那儿,越过石头魔鬼指向远方,好像做出一种有魔力的示意!

11. 多变的鸚鵡

在多芬尼的 La Matheysine。Petichet 周围一大片开阔的田野,在 Laffrey 湖尽头,在 Grand Serre 山脚下。

序奏(Introduction)——多变的鸚鵡的叫声;飞得越来越近,然后又一次飞远。它绕圈滑翔;飞行的轨道覆盖了整个乡村。它缓慢的下降。第一对句(First Couplet)——苍头燕雀、黄鹂、金翅雀。鸚鵡在喵喵叫。来自榭鸫的副歌(Refrain)。第二对句(Second Couplet)——除了上面的鸟之外,加上燕子。来自榭鸫的副歌。第三对句(Third Couplet)——通过联合捕食,6只吃腐肉的乌鸦攻击一只鸚鵡。前者发出低沉的、凶猛的呱呱叫声,后者发出刺耳的颤音和奇怪的喵喵叫声。红背伯劳发出警告声,灰莺匆忙的短句。来自榭鸫的副歌。尾声(Coda)——鸚鵡的叫声,它绕圈滑翔,缓慢地重新开始上升。

12. 黑色麦翁

5月。阳光明媚的早晨。Le Roussillon 地区 PortVendres 之上的 Béar 海角。岩石峭壁,加里格群落,蓝宝石色和带有一抹金色的蓝色大海,全都被太阳着上银色。蓝色大海的欢乐。黑色麦翁的歌声。

蓝岩鸫亲切的叫声与黑色麦翁更清晰的叫声在对话,被大海鸥的吠声、雨燕刺耳的叫声和黑耳麦翁简短的插嘴所打断。黑色麦翁,白色的尾巴上涂着黑色,正在悬崖底部的一块尖角岩石上栖息。有眼镜状斑纹的莺在灌木丛中变得激动起来。一阵微风吹过海面,大海依旧蓝宝石色,那种在 Jean-Marc Nattier 的油画中才能发现的蓝色,全都被太阳着上银色。蓝色大海的欢乐。

13. 麻 鹬

韦桑岛,位于布列塔尼半岛的西海岸以西。在 Pern 海角,可以看到一只大鸟,长着带条纹的羽毛,染着略带黄色的红色、灰色和褐色,正踮起脚趾站着,长着长长的鸟嘴,就像一把镰刀或带着一对弯曲刀片的穆斯林短剑:麻鹬!这是他的独唱:缓慢的、悲伤的颤音,向上的半音音阶,令人难受的颤抖和重复在忧郁风格上的滑音叫声,表现了沿海风景的荒凉。在 Feunteun-Velene 海角,波浪的噪音混着海岸边鸟儿们的所有叫声:黑头鸥的刺耳叫声,大海鸥有节奏的号角般的叫声,红脚鹬(似)笛声的旋律,翻石鹬重复的音符,蛎鹬轧轧响的啁鸣和笛声般的短句——还有其他的:小

环玦、普通海鸥、海雀、小燕鸥、桑维治燕鸥等的叫声。海水延伸至地平线。渐渐地，雾和黑暗覆盖了大海。所有的东西都是黑色的、可怕的。处在参差不齐的岩石之间，Le Créac'h 的灯塔发出强烈的、不祥的号声：这是报警汽笛！更多鸟儿叫起来，麻鹬的抱怨不断重复着，伴随着它消失在远方……寒冷的，漆黑的，海浪声……

阿伦·福特集合表

一、本集合表来自约瑟夫·施特劳斯(Joseph N. Straus)《后调性理论》(*Introduction to Post-Tonal Theory*, New Jersey: Prentice Hall, 2000)附录一,是施特劳斯根据阿伦·福特(Allen Forte)的《无调性音乐的结构》(*The Structure of Atonal Music*)中的集合表加以改制的。

二、在这个集合表中,“T”表示 10,“E”表示 11,在中间一栏,第 1 个数字表示“移位对称的可能性”(the degree of transpositional symmetry),逗号后面的数字表示“倒影对称的可能性”(the degree of inversional symmetry)。

三、在六音集合表中,最右边的四栏描述每一音级集合的组合(Combinatoriality),它们分别表示六音集合原型组合(P)、逆行组合(R)、倒影组合(I)、倒影逆行组合(RI)的可能性。

三音集合			九音集合			
原型形式 (Prime Form)	集合名称 (Set Name)	音程涵量 (Interval Vector)		音程涵量 (Interval Vector)	集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)
(012)	3-1	210000	1,1	876663	9-1	(012345678)
(013)	3-2	111000	1,0	777663	9-2	(012345679)
(014)	3-3	101100	1,0	767763	9-3	(012345689)
(015)	3-4	100110	1,0	766773	9-4	(012345789)
(016)	3-5	100011	1,0	766674	9-5	(012346789)
(024)	3-6	020100	1,1	686763	9-6	(01234568T)
(025)	3-7	011010	1,0	677673	9-7	(01234578T)
(026)	3-8	010101	1,0	676764	9-8	(01234678T)
(027)	3-9	010020	1,1	676683	9-9	(01235678T)
(036)	3-10	002001	1,1	668664	9-10	(01234679T)
(037)	3-11	001110	1,0	667773	9-11	(01235679T)
(048)	3-12	000300	3,3	666963	9-12	(01245689T)

四音集合				八音集合		
原型形式 (Prime Form)	集合名称 (Set Name)	音程涵量 (Interval Vector)		音程涵量 (Interval Vector)	集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)
(0123)	4-1	321000	1,1	765442	8-1	(01234567)
(0124)	4-2	221100	1,0	665542	8-2	(01234568)
(0125)	4-4	211110	1,0	655552	8-4	(01234578)
(0126)	4-5	210111	1,0	654553	8-5	(01234678)
(0127)	4-6	210021	1,1	654463	8-6	(01235678)
(0134)	4-3	212100	1,1	656542	8-3	(01234569)
(0135)	4-11	121110	1,0	565552	8-11	(01234579)
(0136)	4-13	112011	1,0	556453	8-13	(01234679)
(0137)	4-Z29	111111	1,0	555553	8-Z29	(01235679)
(0145)	4-7	201210	1,1	645652	8-7	(01234589)
(0146)	4-Z15	111111	1,0	555553	8-Z15	(01234689)
(0147)	4-18	102111	1,0	546553	8-18	(01235689)
(0148)	4-19	101310	1,0	545752	8-19	(01245689)
(0156)	4-8	200121	1,1	644563	8-8	(01234789)
(0157)	4-16	110121	1,0	554563	8-16	(01235789)
(0158)	4-20	101220	1,1	545662	8-20	(01245789)
(0167)	4-9	200022	2,2	644464	8-9	(01236789)
(0235)	4-10	122010	1,1	566452	8-10	(02345679)
(0236)	4-12	112101	1,0	556543	8-12	(01345679)
(0237)	4-14	111120	1,0	555562	8-14	(01245679)
(0246)	4-21	030201	1,1	474643	8-21	(0123468T)
(0247)	4-22	021120	1,0	465562	8-22	(0123568T)
(0248)	4-24	020301	1,1	464743	8-24	(0124568T)
(0257)	4-23	021030	1,1	465472	8-23	(0123578T)
(0258)	4-27	012111	1,0	456553	8-27	(0124578T)
(0268)	4-25	020202	2,2	464644	8-25	(0124678T)
(0347)	4-17	102210	1,1	546652	8-17	(01345689)
(0358)	4-26	012120	1,1	456562	8-26	(0134578T)
(0369)	4-28	004002	4,4	448444	8-28	(0134679T)

五音集合				七音集合		
原型形式 (Prime Form)	集合名称 (Set Name)	音程涵量 (Interval Vector)		音程涵量 (Interval Vector)	集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)
(01234)	5-1	432100	1,1	654321	7-1	(0123456)
(01235)	5-2	332110	1,0	554331	7-2	(0123457)
(01236)	5-4	322111	1,0	544332	7-4	(0123467)
(01237)	5-5	321121	1,0	543342	7-5	(0123567)
(01245)	5-3	322210	1,0	544431	7-3	(0123458)
(01246)	5-9	231211	1,0	453432	7-9	(0123468)
(01247)	5-Z36	222121	1,0	444342	7-Z36	(0123568)
(01248)	5-13	221311	1,0	443532	7-13	(0124568)
(01256)	5-6	311221	1,0	533442	7-6	(0123478)
(01257)	5-14	221131	1,0	443352	7-14	(0123578)
(01258)	5-Z38	212221	1,0	434442	7-Z38	(0124578)
(01267)	5-7	310132	1,0	532353	7-7	(0123678)
(01268)	5-15	220222	1,1	442443	7-15	(0124678)
(01346)	5-10	223111	1,0	445332	7-10	(0123469)
(01347)	5-16	213211	1,0	435432	7-16	(0123569)
(01348)	5-Z17	212320	1,1	434541	7-Z17	(0124569)
(01356)	5-Z12	222121	1,1	444342	7-Z12	(0123479)
(01357)	5-24	131221	1,0	353442	7-24	(0123579)
(01358)	5-27	122230	1,0	344451	7-27	(0124579)
(01367)	5-19	212122	1,0	434343	7-19	(0123679)
(01368)	5-29	122131	1,0	344352	7-29	(0124679)
(01369)	5-31	114112	1,0	336333	7-31	(0134679)
(01457)	5-Z18	212221	1,0	434442	7-Z18	(0145679)
(01458)	5-21	202420	1,0	424641	7-21	(0124589)
(01468)	5-30	121321	1,0	343542	7-30	(0124689)
(01469)	5-32	113221	1,0	335442	7-32	(0134689)
(01478)	5-22	202321	1,1	424542	7-22	(0125689)
(01568)	5-20	211231	1,0	433452	7-20	(0125679)
(02346)	5-8	232201	1,1	454422	7-8	(0234568)
(02347)	5-11	222220	1,0	444441	7-11	(0134568)
(02357)	5-23	132130	1,0	354351	7-23	(0234579)

五音集合				七音集合		
原型形式 (Prime Form)	集合名称 (Set Name)	音程涵量 (Interval Vector)		音程涵量 (Interval Vector)	集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)
(02358)	5-25	123121	1,0	345342	7-25	(0234679)
(02368)	5-28	122212	1,0	344433	7-28	(0135679)
(02458)	5-26	122311	1,0	344532	7-26	(0134579)
(02468)	5-33	040402	1,1	262623	7-33	(012468T)
(02469)	5-34	032221	1,1	254442	7-34	(013468T)
(02479)	5-35	032140	1,1	254361	7-35	(013568T)
(03458)	5-Z37	212320	1,1	434541	7-Z37	(0134578)

六音集合							
P	R	I	RI				
1	1	1	1	(012345)	6-1	543210	1,1
0	1	1	0	(012346)	6-2	443211	1,0
0	1	0	0	(012347)	6-Z36	433221	1,0
0	1	0	1	(012348)	6-Z37	432321	1,1
0	1	1	0	(012357)	6-9	342231	1,0
0	1	0	0	(012358)	6-Z40	333231	1,0
0	1	1	0	(012367)	6-5	422232	1,0
0	1	0	0	(012368)	6-Z41	332232	1,0
0	1	0	1	(012369)	6-Z42	324222	1,1
0	1	0	1	(012378)	6-Z38	421242	1,1
0	1	1	0	(012458)	6-15	323421	1,0
0	1	1	0	(012468)	6-22	241422	1,0
0	1	0	0	(012469)	6-Z46	233331	1,0
0	1	0	0	(012478)	6-Z17	322332	1,0
0	1	0	0	(012479)	6-Z47	233241	1,0
0	1	0	0	(012569)	6-Z44	313431	1,0
0	1	1	0	(012578)	6-18	322242	1,0
0	1	0	1	(012579)	6-Z48	232341	1,1
2	2	2	2	(012678)	6-7	420243	2,2
0	1	0	0	(013457)	6-Z10	333321	1,0
1	1	0	0	(013458)	6-14	323430	1,0
0	1	1	0	(013469)	6-27	225222	1,0
0	1	0	1	(013479)	6-Z49	224322	1,1
0	1	1	0	(013579)	6-34	142422	1,0
0	2	2	0	(013679)	6-30	224223	2,0
0	1	0	1	(023679)	6-Z29	224232	1,1
						6-Z50	(014679)

六音集合							
0	1	1	0	(014568)	6-16	322431	1,0
0	1	1	0	(014579)	6-31	223431	1,0
3	3	3	3	(014589)	6-20	303630	3,3
1	1	1	1	(023457)	6-8	343230	1,1
0	1	1	0	(023468)	6-21	242412	1,0
0	1	0	1	(023469)	6-Z45	234222	1,1
0	1	1	0	(023579)	6-33	143241	1,0
1	1	1	1	(024579)	6-32	143250	1,1
6	6	6	6	(02468T)	6-35	060603	6,6

莎勒曼集合表

集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)	音程涵量 (Interval Vector)
null	----	-----
1-1*I	0	000000
2-1*I	0 1	100000
2-2*I	0 2	010000
2-3*I	0 3	001000
2-4*I	0 4	000100
2-5*I	0 5	000010
2-6*I	0 6	000001
3-1*I	0 1 2	210000
3-2	0 1 3	111000
3-2B	0 2 3	111000
3-3	0 1 4	101100
3-3B	0 3 4	101100
3-4	0 1 5	100110
3-4B	0 4 5	100110
3-5	0 1 6	100011
3-5B	0 5 6	100011
3-6*I	0 2 4	020100
3-7	0 2 5	011010
3-7B	0 3 5	011010
3-8	0 2 6	010101
3-8B	0 4 6	010101
3-9*I	0 2 7	010020
3-10*I	0 3 6	002001
3-11	0 3 7	001110
3-11B	0 4 7	001110
3-12*I (4)	0 4 8	000300
4-1*I	0 1 2 3	321000
4-2	0 1 2 4	221100
4-2B	0 2 3 4	221100
4-3*I	0 1 3 4	212100
4-4	0 1 2 5	211110
4-4B	0 3 4 5	211110
4-5	0 1 2 6	210111
4-5B	0 4 5 6	210111
4-6*I	0 1 2 7	210021
4-7*I	0 1 4 5	201210
4-8*I	0 1 5 6	200121
4-9*I (6)	0 1 6 7	200022
4-10*I	0 2 3 5	122010
4-11	0 1 3 5	121110
4-11B	0 2 4 5	121110
4-12<	0 2 3 6	112101
4-12B<	0 3 4 6	112101
4-13	0 1 3 6	112011
4-13B	0 3 5 6	112011
4-14<	0 2 3 7	111120
4-14B<	0 4 5 7	111120

集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)	音程涵量 (Interval Vector)
4-Z15	0 1 4 6	111111
4-Z15B	0 2 5 6	111111
4-16	0 1 5 7	110121
4-16B	0 2 6 7	110121
4-17 * I	0 3 4 7	102210
4-18	0 1 4 7	102111
4-18B	0 3 6 7	102111
4-19	0 1 4 8	101310
4-19B	0 3 4 8	101310
4-20 * I	0 1 5 8	101220
4-21 * I	0 2 4 6	030201
4-22	0 2 4 7	021120
4-22B	0 3 5 7	021120
4-23 * I	0 2 5 7	021030
4-24 * I	0 2 4 8	020301
4-25 * I (6)	0 2 6 8	020202
4-26 * I	0 3 5 8	012120
4-27	0 2 5 8	012111
4-27B	0 3 6 8	012111
4-28 * I (3)	0 3 6 9	004002
4-Z29	0 1 3 7	111111
4-Z29B	0 4 6 7	111111
5-1 * I	0 1 2 3 4	432100
5-2	0 1 2 3 5	332110
5-2B	0 2 3 4 5	332110
5-3	0 1 2 4 5	322210
5-3B	0 1 3 4 5	322210
5-4	0 1 2 3 6	322111
5-4B	0 3 4 5 6	322111
5-5	0 1 2 3 7	321121
5-5B	0 4 5 6 7	321121
5-6	0 1 2 5 6	311221
5-6B	0 1 4 5 6	311221
5-7	0 1 2 6 7	310132
5-7B	0 1 5 6 7	310132
5-8 * I	0 2 3 4 6	232201
5-9	0 1 2 4 6	231211
5-9B	0 2 4 5 6	231211
5-10	0 1 3 4 6	223111
5-10B	0 2 3 5 6	223111
5-11	0 2 3 4 7	222220
5-11B	0 3 4 5 7	222220
5-Z12 * I	0 1 3 5 6	222121
5-13	0 1 2 4 8	221311
5-13B	0 2 3 4 8	221311
5-14	0 1 2 5 7	221131
5-14B	0 2 5 6 7	221131
5-15 * I	0 1 2 6 8	220222
5-16	0 1 3 4 7	213211
5-16B	0 3 4 6 7	213211
5-Z17 * I	0 1 3 4 8	212320
5-Z18 <	0 1 4 5 7	212221
5-Z18B <	0 2 3 6 7	212221
5-19	0 1 3 6 7	212122
5-19B	0 1 4 6 7	212122

集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)	音程涵量 (Interval Vector)
5-20	0 1 3 7 8	211231
5-20B	0 1 5 7 8	211231
5-21	0 1 4 5 8	202420
5-21B	0 3 4 7 8	202420
5-22 * I	0 1 4 7 8	202321
5-23	0 2 3 5 7	132130
5-23B	0 2 4 5 7	132130
5-24	0 1 3 5 7	131221
5-24B	0 2 4 6 7	131221
5-25	0 2 3 5 8	123121
5-25B	0 3 5 6 8	123121
5-26<	0 2 4 5 8	122311
5-26B<	0 3 4 6 8	122311
5-27	0 1 3 5 8	122230
5-27B	0 3 5 7 8	122230
5-28<	0 2 3 6 8	122212
5-28B<	0 2 5 6 8	122212
5-29	0 1 3 6 8	122131
5-29B	0 2 5 7 8	122131
5-30	0 1 4 6 8	121321
5-30B	0 2 4 7 8	121321
5-31	0 1 3 6 9	114112
5-31B	0 2 3 6 9	114112
5-32	0 1 4 6 9	113221
5-32B	0 1 4 7 9	113221
5-33 * I	0 2 4 6 8	040402
5-34 * I	0 2 4 6 9	032221
5-35 * I	0 2 4 7 9	032140
5-Z36	0 1 2 4 7	222121
5-Z36B	0 3 5 6 7	222121
5-Z37 * I	0 3 4 5 8	212320
5-Z38	0 1 2 5 8	212221
5-Z38B	0 3 6 7 8	212221
6-1 * I	0 1 2 3 4 5	543210
6-2	0 1 2 3 4 6	443211
6-2B	0 2 3 4 5 6	443211
6-Z3..36B	0 1 2 3 5 6	433221
6-Z3B..36	0 1 3 4 5 6	433221
6-Z4 * I..37	0 1 2 4 5 6	432321
6-5	0 1 2 3 6 7	422232
6-5B	0 1 4 5 6 7	422232
6-Z6 * I..38	0 1 2 5 6 7	421242
6-7 * I	0 1 2 6 7 8	420243
6-8 * I	0 2 3 4 5 7	343230
6-9	0 1 2 3 5 7	342231
6-9B	0 2 4 5 6 7	342231
6-Z10..39	0 1 3 4 5 7	333321
6-Z10B..39B	0 2 3 4 6 7	333321
6-Z11..40B	0 1 2 4 5 7	333231
6-Z11B..40	0 2 3 5 6 7	333231
6-Z12..41B	0 1 2 4 6 7	332232
6-Z12B..41	0 1 3 5 6 7	332232
6-Z13 * I..42	0 1 3 4 6 7	324222
6-14..14	0 1 3 4 5 8	323430
6-14B..14B	0 3 4 5 7 8	323430

集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)	音程涵量 (Interval Vector)
6-15	0 1 2 4 5 8	323421
6-15B	0 3 4 6 7 8	323421
6-16	0 1 4 5 6 8	322431
6-16B	0 2 3 4 7 8	322431
6-Z17...43B	0 1 2 4 7 8	322332
6-Z17B...43	0 1 4 6 7 8	322332
6-18	0 1 2 5 7 8	322242
6-18B	0 1 3 6 7 8	322242
6-Z19...44B	0 1 3 4 7 8	313431
6-Z19B...44	0 1 4 5 7 8	313431
6-20 * I (4)	0 1 4 5 8 9	303630
6-21	0 2 3 4 6 8	242412
6-21B	0 2 4 5 6 8	242412
6-22	0 1 2 4 6 8	241422
6-22B	0 2 4 6 7 8	241422
6-Z23 * I...45	0 2 3 5 6 8	234222
6-Z24...46B	0 1 3 4 6 8	233331
6-Z24B...46	0 2 4 5 7 8	233331
6-Z25...47B	0 1 3 5 6 8	233241
6-Z25B...47	0 2 3 5 7 8	233241
6-Z26 * I...48	0 1 3 5 7 8	232341
6-27	0 1 3 4 6 9	225222
6-27B	0 2 3 5 6 9	225222
6-Z28 * I...49	0 1 3 5 6 9	224322
6-Z29 * I...50	0 1 3 6 8 9	224232
6-30	0 1 3 6 7 9	224223
6-30B	0 2 3 6 8 9	224223
6-31	0 1 3 5 8 9	223431
6-31B	0 1 4 6 8 9	223431
6-32 * I	0 2 4 5 7 9	143250
6-33	0 2 3 5 7 9	143241
6-33B	0 2 4 6 7 9	143241
6-34	0 1 3 5 7 9	142422
6-34B	0 2 4 6 8 9	142422
6-35 * I (2)	0 2 4 6 8 10	060603
6-Z36...3B	0 1 2 3 4 7	433221
6-Z36B...3	0 3 4 5 6 7	433221
6-Z37 * I...4	0 1 2 3 4 8	432321
6-Z38 * I...6	0 1 2 3 7 8	421242
6-Z39...10	0 2 3 4 5 8	333321
6-Z39B...10B	0 3 4 5 6 8	333321
6-Z40...11B	0 1 2 3 5 8	333231
6-Z40B...11	0 3 5 6 7 8	333231
6-Z41...12B	0 1 2 3 6 8	332232
6-Z41B...12	0 2 5 6 7 8	332232
6-Z42 * I...13	0 1 2 3 6 9	324222
6-Z43...17B	0 1 2 5 6 8	322332
6-Z43B...17	0 2 3 6 7 8	322332
6-Z44...19B	0 1 2 5 6 9	313431
6-Z44B...19	0 1 2 5 8 9	313431
6-Z45 * I...43	0 2 3 4 6 9	234222
6-Z46...24B	0 1 2 4 6 9	233331
6-Z46B...24	0 2 4 5 6 9	233331
6-Z47...25B	0 1 2 4 7 9	233241
6-Z47B...25	0 2 3 4 7 9	233241

集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)	音程涵量 (Interval Vector)
6-Z48 * I. 26	0 1 2 5 7 9	232341
6-Z49 * I. 28	0 1 3 4 7 9	224322
6-Z50 * I. 29	0 1 4 6 7 9	224232
7-1 * I	0 1 2 3 4 5 6	654321
7-2	0 1 2 3 4 5 7	554331
7-2B	0 2 3 4 5 6 7	554331
7-3	0 1 2 3 4 5 8	544431
7-3B	0 3 4 5 6 7 8	544431
7-4	0 1 2 3 4 6 7	544332
7-4B	0 1 3 4 5 6 7	544332
7-5	0 1 2 3 5 6 7	543342
7-5B	0 1 2 4 5 6 7	543342
7-6	0 1 2 3 4 7 8	533442
7-6B	0 1 4 5 6 7 8	533442
7-7	0 1 2 3 6 7 8	532353
7-7B	0 1 2 5 6 7 8	532353
7-8 * I	0 2 3 4 5 6 8	454422
7-9	0 1 2 3 4 6 8	453432
7-9B	0 2 4 5 6 7 8	453432
7-10	0 1 2 3 4 6 9	445332
7-10B	0 2 3 4 5 6 9	445332
7-11	0 1 3 4 5 6 8	444441
7-11B	0 2 3 4 5 7 8	444441
7-Z12 * I	0 1 2 3 4 7 9	444342
7-13	0 1 2 4 5 6 8	443532
7-13B	0 2 3 4 6 7 8	443532
7-14	0 1 2 3 5 7 8	443352
7-14B	0 1 3 5 6 7 8	443352
7-15 * I	0 1 2 4 6 7 8	442443
7-16	0 1 2 3 5 6 9	435432
7-16B	0 1 3 4 5 6 9	435432
7-Z17 * I	0 1 2 4 5 6 9	434541
7-Z18<	0 1 2 3 5 8 9	434442
7-Z18B<	0 1 4 6 7 8 9	434442
7-19	0 1 2 3 6 7 9	434343
7-19B	0 1 2 3 6 8 9	434343
7-20	0 1 2 4 7 8 9	433452
7-20B	0 1 2 5 7 8 9	433452
7-21	0 1 2 4 5 8 9	424641
7-21B	0 1 3 4 5 8 9	424641
7-22 * I	0 1 2 5 6 8 9	424542
7-23	0 2 3 4 5 7 9	354351
7-23B	0 2 4 5 6 7 9	354351
7-24	0 1 2 3 5 7 9	353442
7-24B	0 2 4 6 7 8 9	353442
7-25	0 2 3 4 6 7 9	345342
7-25B	0 2 3 5 6 7 9	345342
7-26<	0 1 3 4 5 7 9	344532
7-26B<	0 2 4 5 6 8 9	344532
7-27	0 1 2 4 5 7 9	344451
7-27B	0 2 4 5 7 8 9	344451
7-28<	0 1 3 5 6 7 9	344433
7-28B<	0 2 3 4 6 8 9	344433
7-29	0 1 2 4 6 7 9	344352
7-29B	0 2 3 5 7 8 9	344352

集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)	音程涵量 (Interval Vector)
7-30	0 1 2 4 6 8 9	343542
7-30B	0 1 3 5 7 8 9	343542
7-31	0 1 3 4 6 7 9	336333
7-31B	0 2 3 5 6 8 9	336333
7-32	0 1 3 4 6 8 9	335442
7-32B	0 1 3 5 6 8 9	335442
7-33 * I	0 1 2 4 6 8 10	262623
7-34 * I	0 1 3 4 6 8 10	254442
7-35 * I	0 1 3 5 6 8 10	254361
7-Z36	0 1 2 3 5 6 8	444342
7-Z36B	0 2 3 5 6 7 8	444342
7-Z37 * I	0 1 3 4 5 7 8	434541
7-Z38	0 1 2 4 5 7 8	434442
7-Z38B	0 1 3 4 6 7 8	434442
8-1 * I	0 1 2 3 4 5 6 7	765442
8-2	0 1 2 3 4 5 6 8	665542
8-2B	0 2 3 4 5 6 7 8	665542
8-3 * I	0 1 2 3 4 5 6 9	656542
8-4	0 1 2 3 4 5 7 8	655552
8-4B	0 1 3 4 5 6 7 8	655552
8-5	0 1 2 3 4 6 7 8	654553
8-5B	0 1 2 4 5 6 7 8	654553
8-6 * I	0 1 2 3 5 6 7 8	654463
8-7 * I	0 1 2 3 4 5 8 9	645652
8-8 * I	0 1 2 3 4 7 8 9	644563
8-9 * I	0 1 2 3 6 7 8 9	644464
8-10 * I	0 2 3 4 5 6 7 9	566452
8-11	0 1 2 3 4 5 7 9	565552
8-11B	0 2 4 5 6 7 8 9	565552
8-12<	0 1 3 4 5 6 7 9	556543
8-12B<	0 2 3 4 5 6 8 9	556543
8-13	0 1 2 3 4 6 7 9	556453
8-13B	0 2 3 5 6 7 8 9	556453
8-14<	0 1 2 4 5 6 7 9	555562
8-14B<	0 2 3 4 5 7 8 9	555562
8-Z15	0 1 2 3 4 6 8 9	555553
8-Z15B	0 1 3 5 6 7 8 9	555553
8-16	0 1 2 3 5 7 8 9	554563
8-16B	0 1 2 4 6 7 8 9	554563
8-17 * I	0 1 3 4 5 6 8 9	546652
8-18	0 1 2 3 5 6 8 9	546553
8-18B	0 1 3 4 6 7 8 9	546553
8-19	0 1 2 4 5 6 8 9	545752
8-19B	0 1 3 4 5 7 8 9	545752
8-20 * I	0 1 2 4 5 7 8 9	545662
8-21 * I	0 1 2 3 4 6 8 10	474643
8-22	0 1 2 3 5 6 8 10	465562
8-22B	0 1 2 3 5 7 9 10	465562
8-23 * I	0 1 2 3 5 7 8 10	465472
8-24 * I	0 1 2 4 5 6 8 10	464743
8-25 * I	0 1 2 4 6 7 8 10	464644
8-26 * I	0 1 2 4 5 7 9 10	456562
8-27	0 1 2 4 5 7 8 10	456553
8-27B	0 1 2 4 6 7 9 10	456553
8-28 * I	0 1 3 4 6 7 9 10	448444

集合名称 (Set Name)	原型形式 (Prime Form)	音程涵量 (Interval Vector)
8-Z29	0 1 2 3 5 6 7 9	555553
8-Z29B	0 2 3 4 6 7 8 9	555553
9-1*I	0 1 2 3 4 5 6 7 8	876663
9-2	0 1 2 3 4 5 6 7 9	777663
9-2B	0 2 3 4 5 6 7 8 9	777663
9-3	0 1 2 3 4 5 6 8 9	767763
9-3B	0 1 3 4 5 6 7 8 9	767763
9-4	0 1 2 3 4 5 7 8 9	766773
9-4B	0 1 2 4 5 6 7 8 9	766773
9-5	0 1 2 3 4 6 7 8 9	766674
9-5B	0 1 2 3 5 6 7 8 9	766674
9-6*I	0 1 2 3 4 5 6 8 10	686763
9-7	0 1 2 3 4 5 7 8 10	677673
9-7B	0 1 2 3 4 5 7 9 10	677673
9-8	0 1 2 3 4 6 7 8 10	676764
9-8B	0 1 2 3 4 6 8 9 10	676764
9-9*I	0 1 2 3 5 6 7 8 10	676683
9-10*I	0 1 2 3 4 6 7 9 10	668664
9-11	0 1 2 3 5 6 7 9 10	667773
9-11B	0 1 2 3 5 6 8 9 10	667773
9-12*I	0 1 2 4 5 6 8 9 10	666963
10-1*I	0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	988884
10-2*I	0 1 2 3 4 5 6 7 8 10	898884
10-3*I	0 1 2 3 4 5 6 7 9 10	889884
10-4*I	0 1 2 3 4 5 6 8 9 10	888984
10-5*I	0 1 2 3 4 5 7 8 9 10	888894
10-6*I	0 1 2 3 4 6 7 8 9 10	888885
11-1	0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	\$ AAAAA5
12-1	0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	\$ BBBBB6

参考文献

西文部分

- Anderson, Julian. "Olivier Messiaen (1908 ~ 1992)." *The Musical Times*, 133 (September 1992), 449 - 51.
- Archbold, Lawrence, and William J. Peterson. *French Organ Music: from the Revolution to Franck and Widor*. Rochester: University of Rochester Press, 1995.
- Armfelt, Nicolas. "Emotion in the Music of Messiaen." *The Musical Times*, 106 (November 1965), 856 - 8.
- Amault, Pascal (in collaboration with Nicolas Darbon). *Messiaen: ou les sons impalpables du rêve*. Lillebonne: Millenaire III Éditions, 1997.
- Avery, James. "Olivier Messiaen: an Introduction to his Piano Music." *Contemporary Keyboard* (August 1979), 36 - 42.
- Barber, Charles Frederick. "Messiaen and his *Turangalila Symphony*." D. M. A. dissertation. Stanford University, 1991.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text: Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana, 1977.
- Barraqué, Jean. "Rythme et development." *Polyphonie*, 9 - 10 (1954), 47 - 73.
- Bell, Carla Huston. *Olivier Messiaen*. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- Berger, Arthur. "Problems of Pitch Organization in Stravinsky." *Perspectives of New Music* 2, no. 1 (1963), 11 - 42.
- Bernard-Delapierre, Guy. "Messiaen". *Confluences*. V (1945), 551.
- Bernard, Jonathan W. "Messiaen's Synaesthesia: the Correspondence between Color

- and Sound Structure in his Music." *Music Perception*, 4/1 (1986), 41 - 68.
- Bingham, Seth. "Messiaen's Pentecostal Organ Mass." *Organ Institute Quarterly*, Winter 1953, 9 - 18.
- Birkby, Arthur. "Interview with France's Noted Organist and Composer, Olivier Messiaen." *Clavier*, 4 (1972), 18 - 24.
- Blarr, Oskar Gottlieb. "Oiseaux exotiques." *Musik-Konzepte*, 28 (November 1982), 108 - 22.
- Boivin, Jean. *La Classe de Messiaen*. Paris: Ouvrage publié avec le concours du centre national du livre, 1995.
- _____. "Messiaen's Teaching at the Paris Conservatoire." *Olivier Messiaen and the Language of Mystical Love*. Edited by Siglind Bruhn. New York: Garland, 1998, 5 - 32.
- Boucouchiev, André. "Olivier Messiaen." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 25. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980, 204 - 210.
- Boulez, Pierre. "Olivier Messiaen." *Anhaltspunkte*, Stuttgart and Zurich: Belser (1975), 154 - 62.
- _____. "Olivier Messiaen." *Orientations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986, 404 - 20.
- _____, George Benjamin, and Peter Hill. "Messiaen as Teacher." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 266 - 82.
- Brown, Royal S. "French Music since Debussy and Ravel." *High Fidelity/ Musical America* (September 1973), 50 - 65.
- Bruhn, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: the Extra-musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1977.
- _____, ed. *Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland, 1998.
- Burkat, Leonard. "Turangalila-Symphonie." *The Musical Quarterly*, 36 (April 1950), 259 - 68.
- Butler, David. "Messiaen's *La Nativité* in a Christmas Eucharist." *The American Organist*, 13 (1979), 32 - 3.
- Chailley, Jacques. "Trios petites liturgies de la Présence Divine." *L'Education musicale*, November 1968; March 1969.

- _____. "Anagrammes musicales et 'langages communicables'." *Revue de musicology*, 67 (1981), 69 - 79.
- Chamfray, C. "Olivier Messiaen." *Le Courier Musical de France*, 56 (1976), 163 - 5.
- Cheong Wai-Ling. "Orthography in Scriabin's Late Works." *Music Analysis*, Vol. 12, No. 1 (March 1993), 47 - 69.
- _____. "Messiaen's Triadic Colouration: Modes as Interversion." *Music Analysis*, Vol. 21, No. 1 (March 2003), 53 - 84.
- _____. "Rediscovering Messiaen's Invented Chords." *Acta Musicologica*, Vol. 75, No. 1(2003), 85 - 105.
- _____. "Messiaen's Chord Tables: Ordering the Disordered." *Tempo*, Vol. 57, No. 226 (October 2003), 2 - 10.
- _____. "Scriabin's Octatonic Sonata." *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 121, No. 2 (1996), 206 - 28.
- _____. "Scriabin's 'White Mass.'" *Journal of the Scriabin Society of America*, Vol. 5, No. 1 (2000), 69 - 93.
- Chou, Wen-chung. "Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers." *The Musical Quarterly*, 57 (1971), 211 - 29.
- Cohalan, Aileen, R. S. C. J. "Messiaen: Reflections on *Livre d'orgue*." *Music/The AGO and RCCO Magazine*, July 1968, 26 - 7, 37 - 9; November 1968, 28 - 30, 56; December 1968, 28 - 31.
- Conrad, B. F. *The Sources of Jolivet's Musical Language and his Relationships with Varèse and Messiaen*. Ph. D. dissertation, City University of New York, 1994.
- Covington, K. "Visual Perception vs. Aural Perception: a Look at *Mode de valeurs et d'intensités*." *Indiana Theory Review*, 3/2 (1980), 4 - 11.
- Crankshaw, Geoffrey. "Messiaen and La Trinité." *The Organ*, 75/296 (Spring 1996), 73 - 5.
- Darbyshire, Ian. "The Theology of Illusion". *Olivier Messiaen and the Language of Mystical Love*. Edited by Siglind Bruhn. New York: Garland, 1998, 33 - 54.
- Demuth, Norman. "Messiaen and his Organ Music." *The Musical Times*, 96 (April 1955), 203 - 6.
- _____. "Messiaen's Early Birds." *The Musical Times*, 101 (October 1960), 627 - 9.
- Dennis, Brian. "Messiaen's *La Transfiguration*." *Tempo* (1970), 29 - 30.

- Dingle, Christopher. "Charm and Simplicity: Messiaen's Final Works." *Tempo*, 192 (1995), 2-7.
- Drew, David. "Messiaen; a Provisional Study." *The Score*, 10 (1954), 33-49; 13 (1955), 59-73; 14 (1955), 41-6.
- _____. "Modern French Music." *European Music in the Twentieth Century*, ed. Howard Hartog, New York: Prager, 1975, 232-95.
- Elder, D. "Prokofiev, Hindemith, and Messiaen." *Clavier*, 30/9 (1991), 33-6.
- Evans, Arian. "Olivier Messiaen in the Surrealist Context: a Bibliography." *Brio*, 11 (Spring 1974), 2-11; (Autumn 1974), 25-35.
- Fabbi, Roberto. "Theological Implications of Restrictions in Messiaen's Compositional Process." *Olivier Messiaen and the Language of Mystical Love*. Edited by Siglind Bruhn. New York: Garland, 1998, 85-120.
- Fishell, Janette. "Old Symbols-New Language: An Examination of Olivier Messiaen's *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*." *The Diapason*, December 1988, 12-5.
- Fowler, J. Roger. "An Introduction to the Music of Olivier Messiaen." *The Chetian* (January 1954), 77-83.
- Freeman, R. "Courtesy Towards the Things of Nature: Interpretations of Messiaen's *Catalogue d'oiseaux* (Unicorn Kanchana recordings)." *Tempo*, 192 (1995), 9-14.
- Frémot, Marcel. "Le rythme dans le langage d'Olivier Messiaen." *Polyphonie*, 2 (1948), 58-64.
- Fulcher, J. F. "Musical Style, Meaning, and Politics in France on the Eve of the Second World War." *Journal of Musicology*, 13/4 (1995), 425-53.
- Gardiner, Bennett. "Dialogues with Messiaen." *Musical Events*, 22 (October 1967), 6-9.
- Gavoty, Bernard, and Olivier Messiaen. "Who are you, Olivier Messiaen?" *Tempo*, 58 (Summer 1961), 33-6.
- Gillock, Jon. "Messiaen's Organ Works: The Composer's Aesthetic and Analytical Notes." *Music/The AGO and RCCO Magazine*, December 1978, 42-54.
- Glasow, E. Thomas. *Music and Color: Conversations with Claude Samuel and Olivier Messiaen*. Oregon: Portland Press, 1994. Translation (from the French) of Claude Samuel, *Olivier Messiaen: Musique et couleur*. Paris: Belfond, 1986.
- Golée, Antoine. *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: Julliard, 1960.

- _____. *Vingt ans de musique contemporaine: de Messiaen à Boulez*. Paris: Éditions Seghers, 1962.
- Goldman, Richard F. "Messiaen; *La Nativité du Seigneur*." *The Musical Quarterly*, 53 (April 1967), 290 - 3.
- Gottwald, Clytus. "Fragment über Messiaen." *Musik-Konzepte*, 28 (November 1982), 78 - 91.
- Griffiths, Paul. "Poèmes and Haikai: a Note on Messiaen's Development." *The Musical Times*, 112 (September 1971), 851 - 2.
- _____. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1985.
- _____. "Catalogue de Couleurs: Notes on Messiaen's Tone Colors on his 70th Birthday." *The Musical Times* 119 (September 1978), 1035 - 7.
- _____. "Olivier Messiaen." *The New Grove Twentieth-Century French Masters*. New York: W. W. Norton, 1986, 219 - 48.
- _____. "Eclairs sur l'au-delà..." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 510 - 25.
- _____. "Saint François d'Assise." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 488 - 509.
- _____. "Essential Messiaen: An Introduction to the Composer on Disc." *The New Yorker*, August 5, 1996, 78 - 9.
- _____. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Gut, Serge. *Le groupe Jeune France: Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen*. Musique-Musicologie Series, No. 4. Paris: H. Champion, 1977.
- Halbreich, Harry. *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard, 1980.
- Harding, J. "Messiaen." *Music and Musicians*, 27 (1979), 47.
- Harley, M. A. "To be God with God: Catholic Composers and the Mystical Experience." *Contemporary Music Review*, 12/2 (1995), 125 - 45.
- Hassman, Carroll. "Messiaen: an Introduction to his Compositional Techniques and an Analysis of *La nativité*." *The Diapason* (December 1971), 22 - 3.
- Hayes, Malcolm. "Instrumental, Orchestral and Choral Works to 1948." *Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 157 - 200.
- Hill, Camille Crunelle. "Saint Thomas Aquinas and the Theme of Truth in Messiaen's Saint François d'Assise." *Olivier Messiaen and the Language*

- of *Mystical Love*. Edited by Siglind Bruhn. New York: Garland, 1998, 143 - 68.
- Hill, Peter. "Messiaen's *Catalogue d'oiseaux*." *Clavier*, 29/10 (1990), 20 - 2.
- _____. "For the Birds." *The Musical Times*, 135 (1994), 552 - 5.
- _____. "Interview with Yvonne Loriod." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 283 - 303.
- _____. "Introduction." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 1 - 11.
- _____. "Piano Music I." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 72 - 104.
- _____. "Piano Music II." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 307 - 51.
- _____. ed. *The Messiaen Companion*. London: Faber and Faber Limited, 1994.
- Hirsbrunner, Theo. "Olivier Messiaens: *Neumes Rythmiques*." *Musik und Bildung*, 20 (1988), 814 - 18.
- _____. "Magic and Enchantment in Olivier Messiaen's *Catalogue d'oiseaux*." *Olivier Messiaen and the Language of Mystical Love*. Edited by Siglind Bruhn. New York: Garland, 1998, 195 - 214.
- Hold, Trevor. "Messiaen's Birds." *Music and Letters* (April 1971), 113 - 22; reprinted in *Guildhall school of Music and Drama Review*, 1974, 27.
- Holloway, Clyde. *The Organ Works of Olivier Messiaen and their Importance in his Total Oeuvre*. Doctor of Sacred Music dissertation, Union Theological Seminary, 1974.
- Hook, Julian L.. "Rhythm in the Music of Messiaen: an Algebraic Study and an Application in the *Turangalila Symphony*." *Music Theory Spectrum*. 20 (Spring 1998), 97 - 120.
- Hopkins, Stephen. *A Comparative Analysis of Selected Works of Alexander Scriabin and Olivier Messiaen for Solo Piano*. Ph. D. dissertation, Florida State University, 1995.
- Hsu, Madeleine. "Bartók: Messiaen's Master of Thought?" *Journal of the American Liszt Society*, 35 (1994), 61 - 86.
- _____. *Olivier Messiaen: the Musical Mediator; a Study of the Influence of Liszt, Debussy and Bartók*. London: Associated University Press, 1996.
- Hughes, Allen. "Messiaen plays organ in capital." *The New York Times*. March

22. 1972, 60.
- Johnson, Robert Sherlaw. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- _____. "Birdsong." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 249 - 65.
- _____. "Rhythmic Technique and Symbolism in Messiaen's Music." *Olivier Messiaen and the Language of Mystical Love*. Edited by Siglind Bruhn. New York: Garland, 1998, 121 - 142.
- Krastewa, Iwanka. "Le Language rythmique d'Olivier Messiaen et la métrique ancienne grecque." *Schweizerische Musikeitug*, vol. 112, 1972, 79 - 86.
- Knussen, Oliver. "Messiaen's *Des canyons aux étoiles...*" *Tempo*, vol. 116, March, 1976.
- Kim, P. S. "Olivier Messiaen's *Catalogue d'oiseaux* for Solo Piano: a Phenomenological Analysis and Performance Guide." Ph. D. dissertation, New York University, 1989.
- Kurenniemi, M. "Messiaen, the Ornithologist." *The Music Review*, 41/2 (1980), 121 - 6.
- Landale, Susan. "Olivier Messiaen: Musical Language, Musical Image." *Music/The AGO and RCCO Magazine*, December 1978, 36 - 9.
- Lee, John Madison. *Harmonic Structures in the 'Quatre études rythmiques' of Olivier Messiaen*. Ph. D. dissertation, Florida State University, 1972.
- _____. "Harmony in the Solo Piano Works of Olivier Messiaen: the First Twenty Years." *College Music Symposium*, 23/1 (1983), 65 - 80.
- _____. "A Look at Olivier Messiaen: the Man, his Philosophy and his Piano Preludes." *Piano Quarterly*, 33/128 (1984 - 85), 52.
- Lyon, R. "Entretien avec Olivier Messiaen." *Le Courrier Musical de France*, 64 (1978), 126 - 32.
- Manning, Jane. "The Songs and Song Cycles." *The Messiaen companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 105 - 56.
- Margles, P. "Messiaen's Reflections on Nature and Religion." *Music Magazine*, 9/1 (1986), 11 - 13.
- Mari, Pierette. *Olivier Messiaen: l'homme et son oeuvre*. Paris: Éditions Seghers. 1965.
- Marks, L. E. "On Colored-Hearing Synaesthesia: Cross-Modal Translations of Sensory Dimensions." *Psychological Bulletin*, 82 (1975), 303 - 31.

- _____. *The Unity of the Senses: Interrelations among the Modalities*. New York: Academic Press, 1978.
- Massin, Brigitte. *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*. Paris: Alinea, 1989.
- Massip, Catherine (editor). *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1996.
- Matheson, Iain. "The End of Time: a Biblical Theme in Messiaen's *Quatuor*." *The Messiaen companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 234 - 48.
- Mellers, Wilfrid. "La Transfiguration." *The Messiaen companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995a, 448 - 59.
- _____. "Mysticism and Theology." *The Messiaen companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995b, 220 - 33.
- Messiaen, A. "Olivier Messiaen's 'Message.'" *Musical Opinion*, 103 (1980), 133 - 4.
- Messiaen, Olivier. "Ariane et Barbe-bleue de Paul Dukas." *Revue musicale*, 166 (1936), 79 - 86.
- _____. "Le rythme chez Igor Stravinsky." *Revue musicale*, 191 (1939), 91 - 2.
- _____. "Preface to André Jolivets." *Mana*. Paris: Costallat, 1946.
- _____. *Conférence de Bruxelles*. Paris: Leduc, 1958.
- _____. *Conférence de Notre-Dame*. Paris: Leduc, 1978.
- _____. "Olivier Messiaen analyse ses oeuvres." *Hommage à Olivier Messiaen: novembre-décembre 1978*. Paris: La recherche artistique, 1979.
- _____. *Saint François d'Assise: Scènes Franciscaines* [Libretto]. Paris: Leduc, 1983.
- _____. *Messiaen on Messiaen: the Composer Writes about his Works*. Trans. Irene Feddern. Indiana: Frangipani Press, 1986.
- _____. *Les vingt-deux concertos pour piano de Mozart*. Paris: Librairie Séguier Archimbaud, 1987.
- _____. *Conférence de Kyoto: November 12, 1985*. Paris: Leduc, 1988.
- _____. "Inspiration und Rhythmus, Traum und Zeit." *Der Kirchenmusiker*, 40/1 (1989), 1 - 4.
- _____. "Every Angel's Terrifying." *The UNESCO Courier* (1991), 25.
- _____. *Bien Cher Felix: Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Felix Aprahamian*. Ed. and trans. Nigel Simeone. Cambridge: Mirage Press, 1998.
- _____. *Vingt leçons de solfège moderne*. Paris: Lemoine, 1933.

- _____. *Vingt leçons d'harmonie*. Paris: Leduc, 1939.
- _____. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1944, 2 volumes; volume I translated by John Satterfield as *The Technique of My Musical Language*. Paris: Leduc, 1956.
- _____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome I). Paris: Leduc, 1994.
- _____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome II). Paris: Leduc, 1995.
- _____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome III). Paris: Leduc, 1996.
- _____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome IV). Paris: Leduc, 1997.
- _____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome V/1). Paris: Leduc, 1999.
- _____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome V/2). Paris: Leduc, 2000.
- _____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VI). Paris: Leduc, 2001.
- _____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (tome VII). Paris: Leduc, 2002.
- Messiaen, Pierre. *Images*. Paris, 1944, 172&-339.
- Metzger, Heinz-Klaus, and Rainer Riehn (editors). *Olivier Messiaen*. Music; Text + Kritik, 1982.
- Milsom, John. "Working with the Maître: Pianist Peter Hill Remembers Messiaen..." *Gramophone*, 70 (1992), 20.
- _____. "Messiaen's Organ Music." *Gramophone*, December 1992, 31 - 2.
- _____. "Organ Music I." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 51 - 71.
- Mocquereau, Dom. *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne, théorie et pratique* (tome I). St Jean l' évangeliste, Descleé, 1908.
- Morris, David. "A Semiotic Investigation of Messiaen's *Abîme des oiseaux*." *Music Analysis*, 8 (1989), 125 - 58.
- _____. *Messiaen: a Comparative Bibliography*. Belfast: University of Ulster, 1991.
- Muncy, Thomas R. *Messiaen's Influence on Post-War Serialism*. Thesis, North

- Texas State University, 1984.
- Murray, Michael. "An Interview with Olivier Messiaen." *The Diapason* (December 1978), 3 - 5.
- Myers, Rollo. "Messiaen, Boulez and After." *Modern French Music, From Fauré to Boulez*. New York: Praeger Publishers, 1971, 152 - 248.
- Nectoux, Jean-Michel, Roger Nichols, Patrick Gowers, G. W. Hopkins, and Paul Griffiths. "Olivier Messiaen." *The New Grove Twentieth-Century French Masters*. New York: W. W. Norton, 1986, 219 - 48.
- Nichols, Roger. *Messiaen*. London: Oxford University Press, 1974; 2nd ed., 1986.
- _____. "Boulez on Messiaen." *Organists' Review*, 71 (August 1986), 167 - 70.
- _____. "Messiaen at 70: Interview with Roger Nichols." *Music and Musicians*. December 1978, 20 - 2.
- _____. "Messiaen's *Le merle noir*: the Case of a Blackbird in a Historical Pie." *The Musical Times*, 129 (1988), 648 - 50.
- Otto, Theophil M. "Messiaen and the Baroque Organ." *Music/The AGO and RCCO Magazine*, December 1978, 40 - 1.
- Palmer, David. "Saint Françoise d'Assise, an Opera by Messiaen." *The American Organist* (March 1984), 46 - 8.
- _____. "Olivier Messiaen: a Bibliography." *The American Organist* (April 1986), 65 - 71.
- _____. "Olivier Messiaen, A Tribute on his 80th Birthday." *The Diapason* (December 1988), 10 - 11.
- Pasler, J. "Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory." *Contemporary Music Review*, 7/2 (1993), 3 - 32.
- Paynter, John et. al., eds. *Companion to Contemporary Musical Thought* (vols. 1 and 2). London: Routledge, 1992.
- Périer, Alain. *Messiaen*. Solfèges Microcosme Series. Paris: Seuil, 1979.
- Perle, George. "The Secret Programme of the Lyric Suite." *The Musical Times*, August-October 1977, 629 - 32, 709 - 13, 809 - 13.
- Peterson, Larry Wayne. *Messiaen and Rhythm: Theory and Practice*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1973.
- Peterson, Nils Holger. "Messiaen's *Saint François d'Assise* and Franciscan Spirituality." *Olivier Messiaen and the Language of Mystical Love*. Edited by Siglind Bruhn. New York: Garland, 1998, 169 - 94.

- Pfaff, Timothy. "Keys to the Kingdom." *Piano Quarterly* (Summer 1992), 50 - 4.
- Pierrette, Mari. *Olivier Messiaen: l'homme et son œuvre*. Paris: Éditions Seghers, 1965.
- Pople, Anthony. "Messiaen's Musical Language: an Introduction." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 15 - 50.
- _____. *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Quénétain, Tanneguy de. "Messiaen, Poet of Nature." *Music and Musicians* (May 1963), 8.
- Raver, Leonard. "Olivier Messiaen's *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*." *Music/The AGO and RCO Magazine*, April 1974, 27.
- Renshaw, Jeffrey. "Olivier Messiaen's *Et exspecto*: An Interpretative Analysis." *The Instrumentalist*, November 1991, 28 - 34.
- Reverdy, Michèle. *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Leduc, 1978.
- _____. *L'œuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen*. Paris: Leduc, 1988.
- Romig, David W.. and J. Melvin Butler. "Messiaen's *La Nativité du Seigneur* as a Setting for a Christmas Communion Service." *Music/The AGO and RCO Magazine*, December 1978, 32 - 3.
- Rorem, Ned. "A Note on Messiaen." *Pure Contraption: a Composer's Essays*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- _____. "Messiaen and Carter on their Birthdays." *Tempo*, 127 (1978), 22 - 4.
- Rößler, Almut. *Zur Interpretation der Orgelwerke Messiaens*. Duisberg: Gilles und Francke, 1978.
- _____. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen, with Original Texts by the Composer*. Translated by Barbara Dagg and Nancy Poland. Duisburg: Gilles und Francke, 1986.
- Rose, Mark Alan. *The Perception of Multitonal Levels in Olivier Messiaen's 'Quatuor pour la fin du temps.'* Thesis, University of Cincinnati, 1977.
- Rostand, Claude. *Olivier Messiaen*. Paris: Ventadour, 1957.
- _____. "Messiaen." *French Music Today*. Trans. Henry Marx. New York: Da Capo Press, 1973, 42 - 67.
- _____. *French Music Today*. Translated from the French by Henry Marx. New York: Merlin Press, 1955.
- Saito, Megumi. "Olivier Messiaen no organ ongaku: Seinaru sanmi-ittai no shinpi eno meiso" [The organ music of Olivier Messiaen: *Méditations sur le*

- mystère de la Sainte Trinite]. *Organ kenkyu*, Japan, Vol. XX (1992), 100 - 3.
- Samuel, Claude. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris: Belfond, 1967. Trans. by Felix Aprahamian as *Conversation with Olivier Messiaen*. London: Stainer & Bell, 1976.
- _____. *Musique et couleur: nouveaux entretiens*. Paris: Belfond, 1986. Trans. by E. Thomas Glasow as *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Oregon: Portland Press, 1994.
- _____. "Discographie complète." *Diapason-Harmonie*, 344, December 1988, 78 - 9.
- Savli, Peter. *Harmonic Density in Messiaen*. DMA dissertation, Cornell University, 1999.
- Schlee, Thomas Daniel. "Homage à Olivier Messiaen." *Österreichische Musikzeitschrift*, Volume 1, 1979, 34.
- Schoffman, Nachum. *From Chords to Simultaneities: Chordal Indeterminacy and the Failure of Serialism*. New York: Greenwood Press, 1990.
- Schuster-Craig, John. "An Eighth Mode of Limited Transposition." *The Music Review*, Vol. 51, No. 4, November 1990, 296 - 306.
- Schweizer, Klaus. "Olivier Messiaen's Klavieretude *Mode de valeurs et d'intensités*." *Archiv für Musikwissenschaft*, 32/2, 1973, 128 - 46.
- _____. *Meisterwerke der Musik Olivier Messiaen: 'Turangalila-symphonie'*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- Seidel, Elmar. "Messiaens *Livre d'orgue*." *Musik und Altar*, 10/6, 1958.
- _____. "Bemerkungen zur s. *Pièce en Trio* des *Livre d'orgue* von Olivier Messiaen." *Musica Sacra*, 93/6, 1973.
- Serrou, Robert. "Messiaen: Adieu au Musicien de Dieu." *Paris Match*, May 1992, 94 - 5.
- Shenton, Andrew. "Speaking with the Tongues of Men and of Angels: Messiaen's 'langage communicable.'" *Olivier Messiaen and the Language of Mystical Love*. Edited by Siglind Bruhn. New York: Garland Publications, 1998, 225 - 46.
- Simeone, Nigel. *A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*. Tutzing: Schneider, 1998.
- Šimundza, Mirgana. "Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm." Parts 1 and 2. *International Review of the Aesthetics*

- and *Sociology of Music*, 18/1 (1987), 117 - 144; 19/1 (1988), 53 - 73.
- Smalley, Roger. "Debussy and Messiaen." *The Musical Times*, 109 (February 1968), 128 - 31.
- Smith, Rollin. "*Le banquet céleste*." *Music/The AGO and RCCO Magazine*, December 1978, 35.
- Solomon, Larry. "The List of Chords, Their Properties and Use in Analysis." *Interface*. Vol. 11 (1982), 61 - 107.
- Steinitz, Richard. "*Des canyons aux étoiles . . .*" *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 460 - 87.
- Street, Donald. "The Modes of Limited Transposition." *The Musical Times*, 117 (October 1976), 819 - 23.
- Stuckenschmidt, H. H. "Contemporary Techniques in Music." *The Musical Quarterly* (January 1963), 1 - 16.
- Tikka, Timothy J. "Letters: Messiaen's *Apparition*." *The American Organist*, 23 (1989), 28.
- _____. "The Organs of Olivier Messiaen." *The Diapason*, December 1988; 16 - 9; January 1989; 12 - 3; February 1989; 10 - 3; March 1989; 14 - 6.
- Toop, Richard. "Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez." *Perspectives of New Music* (Fall/Winter 1974), 141 - 69.
- Trawick, Eleanor F. "Serialism and Permutation Techniques in Olivier Messiaen's *Livre d'orgue*." *Music Research Forum*, 6 (1991), 15 - 35.
- Tremblay, Gilles. "Oiseau-nature, Messiaen, musique." *Les Cahiers canadiens de musique*, 1970, 15 - 39.
- Troup, Malcolm. "Orchestral Music of the 1950s and 1960s." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 392 - 447.
- Urwin, R. W. "Olivier Messiaen - a Bibliography." *The American Organist*, 13 (1979), 50 - 1.
- _____. "Messiaen Bibliography." *The American Organist*, 18 (1984), 54 - 5.
- Walker, Rosemary. "Modes and Pitch-Class Sets in Messiaen: a Brief Discussion of '*Première communion de la Vierge*.'" *Music Analysis*, 8 (1989), 159 - 68.
- Walter, Rudolf. "Die Orgel von Sainte Trinité in Paris und Olivier Messiaen." *Musik und Kirche*, Vol. XLVIII/6 (1978), 261 - 72.
- _____. "L'orgue de la Trinité, Paris et Olivier Messiaen." *L'Orgue*, Vol. 189, January-March 1984, 1 - 17.
- Watts, Harriet. "Canyons, Colours and Birds: an Interview with Olivier Messiaen."

- aen." *Tempo*, 128 (1979), 2 - 8.
- Waumsley, Stuart. *The Organ Music of Olivier Messiaen*. Paris: Leduc, 1968; revised edition, 1975.
- Weber, Eugene. *France: Fin de Siècle*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.
- Weir, Gillian. "Messiaen's Musical Language-a Review of His *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*." *Studies in Music*. Australia, Vol. XIII (1979), 66 - 76.
- _____. "En souvenir... Olivier Messiaen 1908 - 1992." *Organists' Review*. September 1992, 193 - 4.
- _____. "Organ Music II." *The Messiaen Companion*. Edited by Peter Hill. London: Faber, 1995, 392 - 447.
- Wentworth, Jean. "Review of Records." *The Musical Quarterly*, 59 (1973), 323 - 8.
- White, N. and P. M. Reidy. "Olivier Messiaen." *Impetus Magazine*, 8 (1978), 338 - 44.
- Williams, G. "The Theories of Olivier Messiaen; their Origins and their Application to his Piano Music." *Miscellanea Musicologia*, 11 (1980), 278 - 80.
- Wong, Ren-Liang. *A Brief Analysis of the Turangalila Movements of Olivier Messiaen's Turangalila Symphony*. Ph. D. dissertation, University of California Los Angeles, 1992.
- Wu, Jean Marie. "Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen's Charm of Impossibilities." *Olivier Messiaen and the Language of Mystical Love*. Edited by Siglind Bruhn. New York: Garland, 1998, 85 - 120.
- Wyrembelski, Wayne. "Olivier Messiaen's Timeless Vision of the Eternal Church: on the Occasion of the Composer's Eightieth Birthday." *The American Organist*, 22 (December 1988), 54 - 5.
- Wyton, Alec. "Méditations sur le mystère de la sainte Trinité." *Music/The AGO and RCCO Magazine*, May 1972.
- Youngblood, Joseph. "Some Rhythmic Features in Messiaen's *Turangalila Symphony*." *Percussionist* (Spring-Summer 1978), 117 - 20.
- Zacher, Gerd. "Livre d'Orgue-eine Zumutung." *Musik-Konzepte*, Heft 28, November 1982, 92 - 107.

中文部分

阿伦·福特(美)著,陈丹布译:《音乐的新线性分析方法(上、下)》,《音乐探索》1990年第3、4期,页73~80;76~83。

艾尔诺·伦德瓦伊(匈)著,马国华译,孟文涛校:《巴托克风格特色中的黄金分割律与轴心体系》,《黄钟》1989年第2期,页98~106。

艾尔诺·伦德瓦伊(匈)著,马国华译,孟文涛校:《巴托克音乐中的二元性与综合性》,《黄钟》1989年第3期,页71~79。

奥拉莫(德)著,姜丹译:《论巴托克的调式对称》,《音乐艺术》1991年第1期,页29~37。

保罗·亨德米特(德)著,罗忠镕译:《作曲技法(第一、二卷)》,北京:人民音乐出版社,1983年。

布列兹著,徐菖浚译:《学会鉴赏和理解现代音乐》,《中央音乐学院学报》1996年第4期,页64~67。

布鲁鲁宁[苏]著,向方译:《复杂和弦的根音》,《交响》1990年第4期,页32~35。

陈露茜:《印度的传统音乐》,《音乐研究》1989年第4期,页90~98。

陈士森:《论全音阶和弦的音程色彩特征》,《交响》1997年第4期,页38~40。

陈小兵:《西方音乐的轨迹》,南京:南京师范大学出版社,2002年。

戴维后:《梅湘的音乐——分析〈时间的色彩〉》,台湾:全音乐谱出版社有限公司,1990年。

于苏贤:《非序列无调性音乐的复调结构》,《中央音乐学院学报》1995年第1期,页31~37。

于苏贤:《论兴德米特的作曲理论体系》,《中央音乐学院学报》1991年第2期,页17~27;第3期,页51~56。

于苏贤:《申克音乐分析理论概要》,北京:人民音乐出版社,1993年。

甘壁华:《核心和音技术(上、下)》,《音乐艺术》1995年第1期,页39~45;第2期,页37~41。

高佳佳:《斯特拉文斯基序列音乐研究》,北京:商务印书馆,2003年。

汉斯·海因茨·施图肯什密特(德)著,汤亚汀译:《二十世纪音乐》,北京:人民音乐出版社,1992年。

汉斯·希克曼(德)、苏比·安韦尔·拉辛德(伊拉克)、瓦尔特·考夫曼(美)著,王昭仁、金经言译:《上古时代的音乐——古埃及、美索不达米亚和古印度的音乐文化》,北京:文化艺术出版社,1989年。

华萃康:《色彩性和声技法》,《艺苑》1994年第4期,页22~31。

华萃康:《用全功能、全色彩理论论证“音轴体系”》,《音乐探索》1991年第4期,页31~36。

卡拉·休斯敦·贝尔(美)著,司徒幼文译:《奥利维埃·梅西安》,《中央音乐学院外国音乐参考资料》1979年第3期,页65~68。

康建东、冶鸿德:《浅析20世纪音乐分析法中的线性思维》,《中央音乐学院学报》2003年第3期,页44~51。

克洛德·萨米埃尔(法)记,陈来译,茅于润校:《梅西安答客问》,《国外音乐资料》1986年2月(第35辑),页9~14。

连宪升:《奥利维埃·梅湘——早年生平及其音乐与人格特质》,台湾:中国音乐书房,1992年。

刘康华:《二十世纪的中心和音技术》,《中央音乐学院学报》1995年第2期,页43~48。

柳良:《五声的解构与重构》,《音乐探索》1997年第3期,页18~29。

鲁道夫·雷蒂(奥)著,郑英烈译:《调性·无调性·泛调性》,北京:人民音乐出版社,1992年。

陆金墉:《五声性序列与序列的异化》,《交响》1996年第3期,页21~24。

罗·尼科尔斯(英)记,顾连理译:《梅西安论音乐创作》,《国外音乐资料》1980年4月(第12辑),页16~18。

罗德(美)著,施子伟编译:《非调性集合分析中的音程相似关系》,《音乐探索》1990年第1期,页82~86。

罗杰·尼科尔斯(英)记,韦郁珮译:《梅西安——罗杰·尼科尔斯与这位作曲家的谈话》,《中央音乐学院外国音乐参考资料》1979年第3期,页68~73。

马清:《二十世纪欧美音乐风格》,台北:扬智文化事业股份有限公司,2000年。

梅西安著,连宪升译:《我的音乐语言技巧》,台湾:中国音乐书房,1992年。

缪天瑞:《欧洲音乐的和声发展述要(上下)》,《中国音乐学》2001年第4期,页5~28;2002年第1期,页5~24。

彭志敏:《动机和它的结构生成力量》,《黄钟》1992年第1期,页50~58。

彭志敏:《论音乐进程中“第一完全数”现象——兼谈现代音乐的一种结构力实践》,《中国音乐学》1990年第1期,页21~32。

彭志敏:《音乐分析基础教程》,北京:人民音乐出版社,1997年。

人民音乐出版社编辑部编:《和声的民族风格与现代技法》,北京:人民音乐出版社,1996年。

人民音乐出版社编辑部编:《论曲式与音乐作品分析》,北京:人民音乐出版社,1993年。

桑桐:《西方音乐中和声的应用、理论与教学的发展概述(一二三四)》,《音乐艺术》1992年第1期,页52~57;第2期,页22~35;第3期,页53~62;第4期,页53~60。

桑桐:《和声学专题6讲》,北京:人民音乐出版社,1980年。

什涅尔松(苏)著,欧阳丽君译:《形象的真正维度》,《中央音乐学院外国音乐参考资料》1979年第3期,页61~65。

属啓成著,陈文甲译:《作曲技法的演进》,北京:人民音乐出版社,1992年。

松平赖则(日)记,金继文译:《鸟、神、色和日本——梅西安与松平赖则的谈话》,《中央音乐学院外国音乐参考资料》1979年第3期,页73~81。

童忠良、王忠人、王斌清:《音乐与数学》,北京:人民音乐出版社,1993年。

童忠良:《近现代和声的功能网》,北京:人民音乐出版社,1984年。

童忠良:《现代乐理教程》,湖南:湖南文艺出版社,2003年。

汪成用:《近现代和声思维发展概况》,《音乐艺术》1982年增刊。

王安国:《现代和声与中国作品研究》,北京:中国文联出版公司,1989年。

韦·唐维尔(英)著,武汉音乐学院作曲系译:《二十世纪和声的演变》,内部资料,1988年。

文森特·佩尔西凯蒂(美)著,刘烈武译:《二十世纪和声》,北京:人民音乐出版社,1989年。

相西源:《中西乐论》,北京:人民出版社,2002年。

勋伯格(奥)著,茅于润译:《和声的结构功能》,上海:上海文艺出版社,1981年。

杨立青:《现代音乐记谱法的沿革及其分类问题》,《中国音乐学》1988年第3期,页76~83。

杨立青:《信仰、直觉与理念高度统一的世界——谈梅西安的创作思想》,《人民音乐》1988年第12期,页35~37。

杨立青:《梅西安作曲技法初探》,福建:福建教育出版社,1989年。

杨儒怀:《音乐分析论文集》,北京:中国文联出版社,2000年。

杨燕迪:《二十世纪西方音乐分析理论述评(一、二、三、四、五、六)》,《音乐艺术》1995年第1期,页46~51;第2期,页42~52;第3期,页54~62;第4期,页53~61;1996年第1期,页51~57;第2期,页50~54。

杨燕迪:《西方音乐研究的主要领域及其代表著述(上、下)》,《艺苑》1992年第2期,页2~8;第3期,页28~32。

杨振宇:《对称和物理学》,《中国音乐》1995年第4期,页14~15。

姚恒璐:《非调性的十二音序列分析与音级集合分析(上、下)》,《乐府新声》1998年第1期,页11~13;第2期,页15~18。

姚恒璐:《二十世纪作曲技法分析》,上海:上海音乐出版社,2000年。

姚恒璐:《现代音乐分析方法教程》,湖南:湖南文艺出版社,2003 年。

姚以让:《德彪西〈烟火〉创作中的桥接手法》,《音乐探索》1995 年第 2 期,页 52~60。

于润洋:《关于西方音乐特征的历史透视与反思》,《人民音乐》1998 年第 8 期,页 34~41。

约翰·怀特著,张洪模译:《音乐分析》,上海:上海文艺出版社,1981 年。

张韵璇:《梅西安与十四世纪新艺术派的异曲同工之美——论等节奏技巧及其审美意识》,《中国音乐学》1989 年第 2 期,页 21~36。

赵晓生:《传统作曲技法》,上海:上海教育出版社,2003 年。

赵晓生:《钢琴演奏之道》,上海:上海世界图书出版公司,1999 年。

郑英烈:《序列音乐写作基础》,上海:上海音乐出版社,1989 年。

郑中、童忠良:《论梅西安色彩和弦的音级集合特征——兼论音级集合中的孪生结构》,《音乐研究》2003 年第 3 期,页 82~89。

郑中、童忠良:《论有限移位调式的对称模式》,《音乐研究》2003 年第 1 期,页 49~54。

郑中:《八音音阶——传统与非传统因素的糅合》,《中国音乐学》2003 年第 2 期,页 92~101。

郑中:《拉威尔创作的泛印象主义风格》,《黄钟》1997 年第 1 期,页 77~82。

郑中:《拉威尔和声语言中的小二度现象》,《中国音乐学》1997 年第 4 期,页 132~144。

后 记

梅西安是我深为景仰和喜爱的作曲家,然而真正使我有机会较为系统和全面地接触他的音乐作品和理论著作,是在2001年8月来到香港中文大学音乐系,师从张惠玲教授攻读音乐理论博士学位之后。在张老师的指导下,我选取梅西安的音乐创作及其理论著述作为自己学习和研究的主攻方向,收集了大量梅西安音乐作品的乐谱文本、音响和理论著作等第一手资料。这位音乐大师为后世留下了极其丰富的音乐文化遗产,聆听他的作品,阅读他的著作,使我渐渐走近了梅西安,逐步加深了对他音乐作品的感悟和体认,为进一步分析、把握他的音乐创作和技术理论奠定了基础。

本书是笔者在博士学位论文的基础上修订完成的。在梅西安创作的大量音乐作品中,我选择了钢琴独奏作品作为研究对象。之所以如此,是因为钢琴是梅西安十分衷爱的乐器,钢琴音乐创作又是梅西安全部音乐作品的重要组成部分,他的许多创新技术理念都是经由钢琴来实验与实现的。我想通过对这一音乐体裁的个案与群体性检视与分析,从而深化对梅西安音乐创作技术理论的认识,经过这种小范围的综合研究,逐步发展到对梅西安整体音乐创作的宏观把握。从这个意义上讲,我为自己找到了今后可以继续从事研究的学术领域和课题而感到欣慰。

在本书出版之际,我得感谢求学之路上每一位让我受益终生的老师,感谢每一位支持我的朋友,还有时时鼓励我的家人,这些都是我一生的财富和今后不断努力进取的动力。

定价：33.00 元

ISBN 7-103-03150-9



9 787103 031506 >